الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق



حزيران 2000 ربيع الأول – 1420

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويـــــات :

اول الكلام

مع صدقي اسماعيل

شـــوقي بغدادي

أذكره بوضوح بالرغم من سوافي الزمن. نكون عابرين في شارع "العابد". وما نكاد نحاذي مقهى الروضة حتى نلتفت معاً إليه في مجلسه المعتاد، هو ونارجيلته، وكتبه وصحفه ومجلاّته، يقرقر آناً، ثم يقرأ آناً آخر، ثم يخطّ على الورق كلمات، ثم يرفع رأسه وينظر إلى الشارع من وراء زجاج المقهى وعدستي نظّارته، فنرفع له أيدينا ملوحين بالتحية، غير أنه لا يبصرنا على الفور، وحين يلتقط إشارتنا سرعان ما يتحول الوجه الجادّ الرصين إلى وجه طفل مرح، وقد نسمع صوته الأجش مرحّباً داعياً إيّانا إلى مشاركته جلسته.

وكنتُ أفعل حين أكون وحدي، فأدخل، فأصافح الرجل في عزلته، وسط صخب المقهى. وأجلس على الطرف الآخر من الطاولة الرخامية ويبدأ حوار طريف على الفور:

. هل صدر عدد "الكلب" الأخير؟

. يومان وتسمع نباحه..

. ومن سيعضّ في هذه المرّة؟..

. ما أكثر الذين يستحقون عَضّاته..

. كيف تختارهم ياصدقي؟..

ـ لست أنا الذي يختار، وإنما هي الطُرفة، أو النكتة الساخنة أو الضجّة العالية، أو الفضيحة الصارخة... وهكذا...

ويسألني عن آخر أخباري، ونبدو صديقين حميمين لعابر السبيل، والحق أننا لم نكن كذلك بمعنى المعاشرة اليوميّة، غير أن روحه اللطيفة، الساخرة المداعبة، كانت قادرة أن تجذبني إليه في مثل تلك الجلسات الخاطفة، ثم أمضي لشؤوني. وما كان أكثرها. وتمرّ الأيام، فأنساه مؤقتاً وينساني حتى أمرّ في شارع العابد أو أقرأ مجلّته الطريفة اللاذعة المخطوطة "الكلب" فأمضي إليه أو إلى حسيب كيالي رفيق السلاح الوفيّ في تحرير "الكلب"، وقد نجتمع الثلاثة كي نضع "التافهين" و"المبتذلين" ونحمّي النار، تحتها ونحن نضحك..

يا إلهي.. كيف أصف ذلك العهد، وذاك الجيل!...

"صدقي إسماعيل..! .. اخترناه من بين كثيرين كي نصنع هذا الملفّ عنه ونضعه بين أيديكم في خانة "الأعلام" المحدثين الذين سنحاول استعادتهم من حين لآخر على صفحات الموقف"...

ولم يكن أفضل من "نبيل سليمان" و"غازي أبو عقل"، لهذه المهمة إن الذين لم يعرفوا صدقي إسماعيل شخصيّاً ويريدون أن يعرفوه، لابدَّ لهم من أن يجالسوا "غازي أبو عقل"، ويستمعوا إليه، فهو واحد من أهم الشهود وآخرهم ممن عرفوا صدقي إسماعيل عن قرب وكافحوا معه بالكلمة الجادّة، والنكتة الذكيّة.. أمّا نبيل سليمان فهو وإن كان من جيل آخر أصغر سناً، إلا أنه يتميّز بطاقاته العجيبة على مخالطة كل الأجيال، ومدّ الأقنية مع مختلف الأذواق. وأن يبدو دائماً أكبر من عمره.. فهو الاسم الذي فرض نفسه علينا كي يُعدّ هذا الملفّ عن صدقي اسماعيل وقد صنع كأحسن مايكون إحاطةً، ومنهجاً، وتحليلاً، وتعاطفاً.. أما "غازي". وما أدراك ما غازي!.. فقد كلّفه نبيل. وحسناً فَعَل!. بتحضير ملفّ صغير عن نشاطِ آخر لصدقي اسماعيل كان غازي شريكاً متحمّساً فيه منذ البدايات إلى أيّامنا هذه، إذ ما يزال مصرّاً على تحرير مجلّة "الكلب"، باليد وإصدارها ولو وحده فهل أجدر منه باستعادة صدقي إسماعيل الخفيف الظريف، اللامز والهامز بعد أن استعدنا "صدقي" القاصّ والروائي والناقد والمفكّر وكاتب الخاطرة اللّماح من خلال قلم نبيل سليمان المحنّك اللبيب!..

أقول للشباب خاصّةً، اقرؤوا هذا الملفّ، تسترجعوا معي زماناً جميلاً، لا أصفه بذلك لأنه مضى، كما يصنع الشيوخ الكبار في السنّ، وإنما لأنه كان جميلاً بالفعل ولأن صدقي إسماعيل كان مشاركاً أساسياً في تشكيل لوحة ذلك العهد الوسيم.. ولأننا نفتقر الآن إلى

الجمال أكثر من أيّ وقت مضى.. فهل استطعنا أن نغريكم بقراءة صدقي، أو إعادة قراءته.. أرجو ذلك..

❑❑❑

بحوث ودراسات



قصـــــيدة التفعيلـــــة في سوريـة في الثمانينيّات

د. خليل الموسى

-1-

ازداد عدد شعراء التفعيلة من الشبّان في سورية بشكل لافت للنظر على اعتبار أنها تشكّل في نظر بعضهم مدخلاً إلى العصر والحداثة من جهة، وسبباً وجيهاً إلى أن يكون المرء أحد الشعراء من جهة ثانية، وبخاصة أن مفهوم الشاعر ما زال يرتدّ إلى أزمنة موغلة في القدم، ومع أنّ الحداثة في الغرب -وهي مصدر الحداثة عندنا- ألغت حداثة الشاعر واستبدلت بها حداثة النص، فإن مفهوم الشاعر ظلّ قديماً ورومانسيّاً، ففي دخيلة كلّ منا أنّ الشاعر أهمّ وأعظم عبقرية وخلوداً من الروائي المسرحي والناقد والفيلسوف والمفكّر والمؤرخ، وظلّت كلمة "شاعر" تشير من طرف خفي إلى مفهومها الأفلاطوني وال[...] وهي أنّ الشاعر يُوحي إليه، وهو مُلهم ومُختار ومُنتقى، وهذا ما يذكّرنا بما ذهب إليه العقاد من أنّ بيت شعر واحد أ[...] رواية.

■* استمرار معظم الأصوات الشعرية التي عرفناها متألقة في الستينات والسبعينات.

واستمرّت معظم الأصوات الشعرية التي عرفناها في الستينيات والسبعينيات في عطائها، وغدا بعض شعرائها [...] القصيدة الحداثية في سورية، ومنهم محمد عمران وعلي الجندي وفايز خضور وشوقي بغدادي، واستمرّت الأصوا[ت] [...] الجديدة في التدفق والتجريب، ولكنّ الظاهرة اللاّفتة للنظر أن الساحة الشعرية في سورية قد شهدت تنافساً حادّاً في هذ[ه] [...] شعراء التفعيلة، على اعتبار أنّهم أقرب إلى التراث، وبين شعراء قصيدة النثر الجنس الشعري الوليد، وراح بعض شع[راء] [...] يجرّب أيضاً في حقل قصيدة النثر، كما فعل الشاعر محمد عمران في أواخر السبعينيات، حين راح ينشر فصول كتاب[ه] على صفحات "ملحق الثورة الثقافي" ثم تلاه ببعض أعماله الطويلة في قصيدة النثر، ولكن بعض شعراء التفعيلة كان [...] آخر من قصيدة النثر، وكأنهم رأوا فيها خروجاً على الشعرية العربية، أو منافساً خطيراً لهم، فوقفوا ضدّها، وسخروا منها، مما جعل بعضهم يرتدّ عنها إلى قصيدة التفعيلة على الأقل، باعتبار أنها محمية تراثية.

وينبغي أن نتوقف هنا أيضاً عند قضية هامة، وهي الحرب الأهلية في لبنان، فقلّت أهمية الدوريات اللبنانية في نشر النتاج السوري الجديد، صحيح أن مجلّة "الآداب" لم تتوقف، ولكنها كانت شبه غائبة، وكانت تصدر على خجل شديد، فتصدر مرّة فصلية، ومرّة نصف سنوية، أو ما شابه ذلك بأعداد فقيرة،

وارتفعت أسعارها إلى حدّ بعيد، وغدت غير نفع، لأنّ القارئ في سورية التفت إلى سواها من الدوريات، التي تصدر في سورية أو خارجها. أما مجلة "شعر" فقد توقفت في النصف الأول من عقد السبعينيات عند عددها الرابع والأربعين، وكذا كان شأن مجلة "الأديب"، واقتصر منبر الشعر في سورية على الصفحات المخصّصة للثقافة في صحفنا اليومية الثلاث وعلى صفحات مجلتي "الموقف الأدبي" و "المعرفة"، وغاب "ملحق الثورة الثقافي" بحلّته القشيبة في أواخر السبعينيات، فخلّف فراغاً عظيماً في التجديد

الحقيقي، فانحصر الشعر في سورية إلى حدّ ما في حدوده الرسمية، وتوجّه بعض الشعراء إلى صحف ودوريات خليجية، وكان هذا التوجه ذا طابع مادي في كثير من حالاته وأسبابه.

وإذا تلمّسنا الحياة العامة في سورية والوطن العربي في الثمانينيات فلا نقع إلاَّ على ما هو سوداوي وانكساري، فقد استمرّ اتجاه كامب ديفيد بقوة، ودخلت دول عربية أخرى ضمن هذا الحلف سرّاً أو علناً، وتفكّك الصفّ العربي، وأصبحت جامعة الدول العربية اسماً لا مسمًّى أو فاعلية له، وغدت قراراتها حبراً على ورق، وغدا العرب تجمّعاتٍ، وهذا ما شجّع إسرائيل على أن تخترق الصف العربي، وتجتاح لبنان في الخامس من حزيران في عام 1982 من جهة، وتدخل إلى بيروت العاصمة اللبنانية، وعاصمة الثقافة العربية من جهة ثانية، وتستفرد المقاومة الفلسطينية تحت أنظار العرب واحتجاجاتهم الخجول من جهة ثالثة، فطُعن المثقف العربي في سورية في الصميم، لأن بيروت كانت وما زالت، بالنسبة إليه الرئة التي يتنفّس منها، وفرضت إسرائيل قبل خروجها من هذه العاصمة كثيراً من شروطها القاسية، وأهمّها خروج المقاومة الفلسطينية من لبنان، فتحطّم تمثال البطل الأسطوري الذي ظلَّ يغنّي له بعض الشعراء، وانكفأ الشاعر إلى ذاته ليتأملها، ويتأمل مصير أحلامه وطموحاته السالفة، فلجأ بعضهم إلى التيار الصوفي يناجي امرأة المثال برومانسية أليمة جارحة، وسخر بعضهم مما سلف من أحلامه بمرارة قاسية، وهو متيقّن من أنها غدت علم الغيب، أو هي على الأقل من مخلّفات الماضي الذي غدا تاريخاً لأحلامه الشعرية المنكوبة.

■* بعض شعراء التفعيلة راحوا يجربون قصيدة النثر الجنس التعبيري الوليد.

-2-

يمكننا أن نذهب، هنا، إلى أن الاتجاه الحزيراني قد استمرّ في الشعر في سورية قويّاً، وأنّ القارئ ليجده فيما تلاه من أحداث كامب ديفيد، واجتياح القوات الإسرائيلية لبيروت، وهذا ما عزّز الطلاق بين الشعر والسلطة، واتخذ الشاعر أحد موقفين: جهة، أو الانكفاء على الذات والغناء لها أو للقصيدة أو للحبيبة غناء رومانسيّاً صوفيّاً أو جسديّاً، وإن ظلّت هنا أو هناك إت شعرية تفتخر بالانتماء إلى العروبة، أو تغنّي للانتفاضة، أو ما شابه ذلك، ولذا فإننا نتوقف هنا عند أربعة مشاهد في التفعيلة في سورية في عقد الثمانينيات:

1- الإدانة والرفض والاغتراب.

2- الانكفاء على الذات والغناء الرومانسي الصوفي أو الجسدي.

3- الافتخار بالانتماء إلى العروبة.

4- الغناء للانتفاضة.

ظلّ الشاعر فايز خضور صاحب الرؤيا الحادة، وهو شاعر الرفض والإدانة والاتهام والمواجهة في الشعر السوري، ظلّ صاحب الموقف الواحد والرؤيا الواحدة، فهو يجول في الواقع المعاصر، فلا يرى أيّ بريق للأمل، وأن الأمة تسير نحو الوراء، وأن الإنسان فيها يدجّن ويعلّب ويُسيّر من الخارج، ولذلك يرى أننا لا نمثّل أيّ شيء في هذا الوقت العصيب، فحضورنا في الحياة كعدمه، ولذلك أيضاً يُقيم موازنة بين ماضينا المشرق وحاضرنا المدلهم، فيقول في قصيدته "إنجيل الأنهار":

كفرتْ باسمنا المدنْ

ومحتْ لوننا القرى

بعدما أحرقوا السُّفُنْ

لم يَعُدْ مُبْصِرٌ يرى..!!

قيل: صِرْنا (....) ولم نكنْ..!!

مَنْ تُرى نحنُ، يا تُرى؟! 1-

والنص الحاضر في شعر خضور ثري مكثّف، يقول غير ما يقوله، وهو يستدعي دائماً النّص الغائب أو المخفي أو المسكوت عنه، فهو يدين واقعنا المعاصر، ويسميّه زمان الولادة بالقوة المخبرية، ويتوجّه بالخطاب إلى طبيب هذه الولادة أو مهندسها:

سيّدي

يا زمان الولادة بالقدرة المخبرية،

ما نفعُ نسلٍ ضريرٍ، قعيدٍ، مُهانْ؟2-

إذا استقرأنا هذا النص أو المقطع القصير التهكمي أدركنا أنه يخفي وراءه أو بين سطوره نصّاً آخر أو دلالة أخرى، لأن الشيء لا يظهر إلاّ بضدّه، والضد أو الدلالة المسكوت عنها هي الدلالة الحقيقية، فالشاعر يتساءل بمرارة عارمة عن جدوى هذا التفريخ المخبري للكائنات الممسوخة المتشابهة التي تتناسل وتلد ما يشبهها، ولا دور لها في الحياة سوى أن تأكل وتشرب وتمارس الجنس ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً، وهي شخصيات ذات أدوار سلبية، بل هي عالة على المجتمع، وتقتصر طموحات هذه الكائنات على ما هو تافه.. أما الحرية.. أما الكرامة.. أما التضحيات والبطولات فقد تنازل عنها هؤلاء إلى الأبد.. هذه الدلالة السطحية، إذاً، تُخفي وراءها دلالة أخرى نقيضة لها تمام التناقض.. هذه الولادة المخبرية تُخفي وراءها صورة للولادة الطبيعية، حيث تكون العزائم على قدر عزائم الرجال، وحيث تكون البطولات والتضحيات على مقدار همم الرجال، وحيث يكون الرفض للمهادنة والمصالحة، وحيث تُرفع رايات الكرامة فوق كلّ الرايات الأخرى.

■ *الثمانينات في سورية والوطن العربي مزدحمة بما هو سوداوي وانكساري.*

ويدين الشاعر مصطفى خضر الواقع العربي المعاصر، ولا يرى في هذه الخيول العربية الهرمة سوى أدوات وهمية تركيباً كاريكاتوريّاً، ولا فضاء لها، وكأنّ فارسها دونكوشوتي السمات، وليس ذلك وحسب، وإنما يذهب إلى أبعد من سوداويته التي يقرؤها من الواقع المعاصر، فلا رجاء لمن لا رجاء لهم، وقد مضت أيام الشهادة والشهداء، ولذلك جاء يرثي عصر الشهداء والبطولات، وهو يرثي معها زمن التفتّح والتألّق والأمجاد في قصيدته "المرثية الدائمة":

أين الشهادةُ والشهيدُ

وراءَ أغنيتي هياكل، أو أباطرةُ الطلولِ

تنوءُ ضائعةً، وتشخصُ!

كيف يسقط فوقها مطرٌ،

يردُّ صباحَهَا العربيَّ، يصنعُ من كواكبه عيوناً للخيولِ،

ومن سلاحفهِ دروعاً للغبار

ومن معادنهِ سنابلَ أو سلاحاً للنهارِ،

ومن نهاره أغنياتٍ للفصولِ،

وكأنّ أجنحةً ترفرفُ في سماءٍ من ترابْ!3-

وينظر مصطفى خضر من نافذته الشعرية إلى المستقبل، فلا يرى إلاّ الليل ممتدّاً، وفي أثناء هذا الليل المدلهمُ يُدفن ما هو حيٌّ وإيجابي، ويُستبدل به ما هو موات وسلبي، فينهض عالم غريب وميت مكان عالم حيّ وحيويّ، ولا رجاء لهذا الشاعر الذي لا يرى وافداً إلاّ العتمة والدم:

هو الليلُ يمتدُّ، يا أبتاهْ

ويُدفنُ شيءٌ، أليفٌ وحيٌّ

ويُبْعَثُ شيءٌ غريبٌ ومَيْتُ!

ولم يبقَ إلاَّ الصَّدَى والنزيفْ

وجنَّيتي وَحْدَها شاردهْ

وظلٌّ من الدمِ، ظلٌّ لطيفْ

يشاركُنا العتمةَ الوافدَهْ! 4-

ويشارك الشاعر حسين حموي في التعبير عن هذا الواقع الفاسد ورفضه وإدانته بأسلوب آخر، فهو يتقنّع بوجه عروة بن الورد العبسي أمير الصعلكة في العصر الجاهلي، ولهذا التقنّع بهذا الوجه دلالته العميقة، فالشاعر، وإن رفض الواقع والفساد، لا

يتخلّى عن اتجاهه المعروف به، فهو يلتزم بخطّ الجماهير المتعبة والمغلوب على أمرها، وكذا شأن عروة في عصره عصر السادة والطبقات العليا في محاربتها للطبقات المسحوقة واستغلالها، ويتوجّه الشاعر حموي بالخطاب إلى قلبه المفعم بالحزن نتيجة لخيبة طموحاته الطويلة مما يجري في هذا العالم من فساد، وقد كان الشاعر لا يتوقع حدوثها إلى حدٍّ ما في السبعينيات، ولذلك يطلب من قلبه أن يكفّ عن الخفقان، ما دام لا يخفق إلاّ بمثل هذه الأحزان التي تورث السقم، وكأن الموت غدا أمنية هذا الشاعر في ظل هذا الظرف، وخفقان القلب دليل على الحياة، ولكنَّ خفقان قلبه لا يحمل إليه إلاّ الشعور بالقهر والذلّ والمهانة والخيبات متتالية:

■* الاتجاه الحزيراني قد استمر في الشعر السوري قوياً حيث تجلى في كامب ديفيد واجتياح اليهود لبيروت 1982.

أيُّها القلبُ

المعبّأ بالحزن حتى الوريدْ

كُفَّ عن الخفقانْ

أيُّها الشقيُّ

المحاصر من ستِّ الجهاتْ

كُفَّ عن الخفقانْ

يكفي احتمالاً وقهراً

أما حانَ

أن تستريحَ قليلاً

كلُّ الأشياء في النهاية،

تخلد للراحة،

ترجو السكينة،

فلماذا وحدَكَ

أنتَ المدنفُ بالحبِّ

تصرُّ على الخفقان؟! 5-

وليست خيبة الشاعر ناجمة عن خيبة أمله بالطموحات العظيمة التي كان يطمح لها مع أمثاله من الشعراء من أبناء جيله، وإنما تكمن خيبته في تعطيل القيم والأخلاق في النفوس في مجتمع بدا له متشابهاً، فلا يحيط بالشاعر سوى نفوس تخبّئ المنفعة الشخصية وتسعى إليها بأيّ وسيلة، ويرتدي أصحابها ثياب الحملان، ولكنهم في حقيقتهم ذئاب كاسرة، ولذلك يفضحهم الشاعر في "اكتشافات عروة المتأخرة":

وجوههم مومياء

عيونهم نحاس

قلوبهم رجراجة

كالقصدير

حياتهم مطلية بالزرنيخ

محقونة بالزيف والرتابة 6-

وثمة شاعر يختصر لنا معاناة الشاعر السوري في أوائل الثمانينيات من خلال قصائد غنائية وجدانية للمرأة وللنّاس والهمّ العربي، فيقول في أول مقطع من مجموعته:

موجعٌ

في الضباب العريقْ

والقيود التي أينعت

في انكسار الخطى

وانتحار الطريق7-

ويعبّر الشاعر وليد مشوّح عن خيبات أمل هذا الجيل الذي خذلته القيم التي تربّى ونشأ عليها، فكبرت معه، ثمّ خلّفته وحيداً يطاردها دون جدوى، ولذلك كان الشاعر مباشراً وغنائيّاً وصريحاً في قصيدته "تحوّلات الزمن الصعب" فقال في نهاية المقطع الثالث منها:

وتذكّرنا بأنّ الصبر مفتاح الفرجْ

وانتظرنا..

وانتظرنا..

وانتظرنا علّه يأتي الفرج

وعرفنا أنّ للقمّة تاريخاً طويل

قد درسنا كلّ ثورات الشعوب

وتأكّدنا بأن الرفض مفتاح الفرج

ورفضنا ما تعلّمنا صغاراً

ورفضنا

ورفضنا

ورفضنا

عندها طالت أيادينا النجوم 8-

وثمة اتجاه رؤيوي آخر نجده في قصيدة التفعيلة في هذا العقد الثمانيني، وهو الانكفاء على الذات والغناء الرومانسي الصوفي المشوب أحياناً بلمسات واقعية، أو الغناء للجسد والجسدية حتى يصل الأمر إلى وصف مدارج الشهوة قطرة قطرة، أما الشقّ الأول ففيه يتأمل الشاعر ذاته والعالم الذي يحيط به دون الاقتراب منه اقتراباً مباشراً، وكأنّ القارئ الضمني يتدخّل هنا ليردّ الشاعر إلى خطّه الذي يسير عليه كلما حاول أن يتخطّاه أو يتجاوزه إلى الواقع، ويمثّل هذا الشقّ بعض الشعراء في مدينة حمص إضافة إلى شعراء آخرين هنا وهناك، وبدأ هذا الاتجاه الرؤيوي يتزايد يوماً في إثر يوم، وبخاصة عند الشعراء الشباب، ويمكننا أن نعدّ مجموعة "من أين تبتدئ القصيدة؟" لمصطفى خضر مثالاً على ذلك، ونضرب مثلاً عليها بقصيدة "القصيدة المضادّة"، وهو يصف فيها ولادة القصيدة العصيّة:

من هذه الطالعةُ الآن بلا استئذانْ

تدخلُ في المكانْ

تجمعُ بين الحلمِ القصيّ

والسلالة القصيّة

تنفخ في رماد ليلِ الشعبِ

مليئةً بالعشبِ

فتبدأ القصيدة العصيّةْ 9-

إن مثل هذا الموضوع كان في بدايات الرومانسية، إذ كان الشاعر يبحث في ليل أحلامه عن الفضاء البدي المرفوض، فلا يجد غايته إلاّ في الشعر، فينكفئ على نفسه وقصيدته يسلّيهما بهذا الفضاء في وحدةٍ بعيدة عن اله والمكّدرات في المجتمع الموبوء، فعالم الشاعر عالم الإلهام والوحي، ولكنّه الإلهام المتعسّر أو الولادة العصية، وكأننا أ طبيب يتأمل ولادة متعسّرة في القصيدة الرمزية.

■* ظل الشاعر فايز خضور شاعر الرفض والإدانة والاتهام والمواجهة في الشعر السوري.

ويمكننا أن نتوقف هنا أيضاً عند البحث عن الحبيبة في عالم صوفي، فالبحث عن القصيدة هناك، يقابله البحث عن الحبيبة هنا، وجماليات القصيدة متساوية مع جماليات الحبيبة أيضاً، وإذا كانت القصيدة غائبة هناك بولادتها العصية، فإن الحبيبة غائبة هنا بحضورها وهويتها، غائبة بصفاتها والإفصاح عن زمن مجيئها:

هواءٌ لغائبةٍ حاضرهْ

هواءٌ تخضّبه بالغيابِ،

فتصحبُهُ جمرةٌ في اللقاءْ

وما بيننا تنزف الذاكرهْ

وما بيننا لحظةٌ للحنونْ!

***

هواءٌ أليفٌ لنا، للجميعْ

تعطّرُهُ دعوةٌ أو نداءْ

وجنّيّتي لم تزل تتخفّى،

وما زلتُ أحمل للأصدقاءْ

هواءً لأغنيةٍ في البكاءْ!

وأسأل جنّيّتي من تكونْ؟ 10-

إن الارتداد إلى القصيدة الرومانسية الجديدة لا يقتصر على الرؤيا، ولكنه ارتداد أيضاً إلى الشكل الرومانسي الذي لاحظناه إلى حدٍّ ما عند جماعة أبولو وبعض الشعراء اللبنانيين الذين توسّطوا بين الرومانسية والرمزية، كيوسف غصوب وصلاح لبكي وأمثالهما، مع تعميق صوفي شديد للحظة الشعرية الراهنة.

ويجد القارئ مقابلاً لذلك وصفاً حسياً لمدارج الشهوة في كثير من مقاطع قصيدة "فصول الجسد" لممدوح السّكاف، ففي المقطع 39 "أنين الجمر" يقول:

لسَيّدةِ الجمرِ تُلْهِبُ جمري بنارٍ من النّار والعاصفَهْ

بنارٍ تأجّج فيها شبابٌ لسَيّدة الرعشةِ الواجفهْ

شبابٌ من النُّورِ يُزْكيهِ نُورٌ

تقطّرَ بالرغبةِ الجارِفَهْ

ونورٌ من الجسمِ فاحَ كلَيْلٍ

لسيّدة اللحظةِ النازفهْ

هو الليلُ يدنو على شفَتَيْنِ إلى مَوْقدِ الشّعلةِ الزّاعِفَةْ

ويحنو عليَّ كطفلٍ وديعٍ

ويرضعُ ظلمتَهُ الرّاجِفَهْ

لسيِّدةِ الجمرِ هذا الأنينُ، تُضَرّجُهُ اللهفةُ الخائفَهْ 11-

إن الشهوة الجارفة تتقطَّر من هذه الأبيات، وهي شهوة يصفها الشاعر بإجادة ويدعو إليها، على نقيض أبي شبكة في أفاعيه ين وصفها وحذّر منها على سبيل نظرية التطهير الأرسطية.. فالشهوة هنا تتقطّر من هذه الفاء المفتوحة المتبوعة بهاء ساكنة، وكأنَّها تمثّل الاندغام الجسدي في ألق توحّده وتوهجه وتجمّره وانطفائه، وقد كان للشاعر نفسه وقفة أخرى مع هذا الوصف قبل أن يخرج من فصول الجسد في المقطع 241 "سرر الخديعة" يقول:

كُنَّا على سُرُر الخديعةِ والخديعةُ غافيَهْ

■* يدين الشاعر مصطفى خضر الواقع العربي ولا يرى في هذه الخيول العربية الهرمة سوى أدوات وهمية.

صَلَّتْ صليلَ الزَهرِ
أقدامٌ
وأوماً ناهدٌ لشقيقهُ
باللَّهْثِ
وانتفض الجسدُ
وابتلَّ من عرق الخديعةِ مسْدَلٌ باكٍ
وسائدُ باكيةُ
والليلُ كان بلا ظلامٍ عندما هَمَلَتْ عيونٌ
تستعدُّ لغاشِيَةْ

وأنا وذكراها
يُفرِّقُنا
ويَجْمعنا
نشيدٌ راعفٌ للحزنِ يوغلُ في نشيدٍ كالأبدْ
يا أيّها الصبحُ السَخيُّ بدمعه،
كَفِّنْ بَقَايانا بصبحٍ مُضْطَهَدْ..!! 12-

■* ثمة اتجاه رؤيوي في قصيدة التفعيلة في هذا العهد الثمانيني، وهو الانكفاء على الذات والفناء الرومانسي الصوفي.

ويمكننا أن نجد شاعراً التزم منذ بداياته الشعرية بقضايا الجماهير يلتجئ هو الآخر إلى صورة المرأة الرومانسية المثال، وكأنّ هذا الالتجاء غدا دُرجةً درج عليها الشعراء، فغنّى لها الشاعر ميخائيل عيد بعد أن غنّى في مجموعاته السابقة للشعوب والثورات والإنسان، فربما ملّ هذا الشاعر هو الآخر من الغناء دون جدوى، فعاد إلى الحبيبة الوديعة، ليحتمي بها من تخيّلاته:

التفتّ إليكِ هاتفاً
تعالي إليَّ يا حبيبتي
أيتها الوديعةُ الحالمةُ
يا ذات العينين المحيرتين كالزمن!
تعالي إليّ
لأحتمي بك من تخَيّلاتي
فقد يكون الزمن العجيب
هو الذي أرسلك إليّ
ليرتاح من لجاجتي
ويريحني. 13-

■* يعبر الشاعر وليد مشوح عن خيبات أمل هذا الجيل الذي خذلته القيم التي تربى ونشأ عليها.

وثمة اتجاه آخر يتمثّل في التمسّك بالجذور البدوية والحضارة العربية الأصيلة، وكأن أصحاب هذا الاتجاه يستعيدون التيار السلفي الذي وقف أصحابه في بدايات عصر النهضة موقفاً رافضاً من الحضارة الأوروبية، ولذلك يفتخر الشاعر مروان الخاطر، في قصيدته "بدوي في الزحام"، بأنه بدوي يعيش وسط هذه الأمة الضائعة، وهو يردّ فيها على ما أصاب البلاد م استهلاكية وميول جارفة إلى محاكاة الإفرنج في كل شيء في العقود الأخيرة؛ ولذلك يرسل صوته بين الزحام:

من يسمع صوتي بين طواحينُ

■ إن الارتداد إلى القصيدة الجديدة الرومانسية لا يقتصر على الرؤيا، ولكنه ارتداد أيضاً إلى الشكل الرومانسي.

أو يذكر وجهي بين وجوه المنفيينْ

بدويّ..

أعرف هذا.. أعرفه

ومضاربُ أهلي تعرفني

بدويٌّ..

أمتلكُ الدنيا 14-

ويقدّم هذا الشاعر المضمون على الشكل، ويعبّر عن تجربته الشعرية تعبيراً مباشراً، وهو يحمل أولاً هموم بيئته الفراتية، ويحمل ثانياً هموم الأمة العربية المعاصرة ضمن اهتمام شديد بخطابية الوزن وتجليّاته وسلاسة العبارة واندفاع الحركة ضمن موجات شعرية متتابعة.15-

ولموضوعة الانتفاضة وحجارتها في الأرض المحتلة نصيب وفير في الشعر السوري في الثمانينيات، وقد ترك هذا الحجر بصماته الشعرية بعد أن غدا رمزاً من رموز الشعر المعاصر، وقد عاد الشاعر ميخائيل عيد إلى اتجاهه الذي عرفناه عليه سريعاً بعد أن قامت الانتفاضة، فتحوّل إلى قيثارته المعهودة، ليغنّي للانتفاضة والمنتفضين غناء عاشق ملتزم، وعاد إلى أسلوبه ورؤاه اللذين عهدناه عليهما، فإذا هو يخصّ الانتفاضة بمجموعة كاملة بعنوان "قمر المخيّم لا يساوم" ويُغَنّي في نهاية القصيدة التي تسمّت المجموعة بها:

قمران لي

قمر المخيم والوطن

جرحان لي

جرح المخيم

والوطن

وأنا الوفيّ المؤتمن

أنا لن أبيع

ولن أساوم

يا وطن 16-

ولا يعود الشاعر ميخائيل عيد إلى اتجاهه الالتزامي وحسب، وإنما يعود أيضاً إلى المباشرة والتصريح والخطابة، فيخاطب هؤلاء المنتفضين بلغة بسيطة قريبة من لغة النثر، بعيدة كلّ البعد عن الانزياح والمداورة التي نعهدها في الشعر المعاصر، وإن كان يعتمد على التكرار، فيقول:

■* ثمة اتجاه آخر يتمثل بالجذور البدوية والحضارة العربية الأصيلة.

أيّها الطالعون من غضب الأرض

أيُّها المعبّرون عن إرادة الشعب

ليتني

أحد الأحجار

التي

ترمون بها

وجوه الغاصبين!

وليت كلَّ العرب

يتقنون

لغتكم الرائعة! 17-

ويتقدّم مصطفى خضر برموزه الشعرية ليعبّر هو الآخر عن هذه المناسبة بلغة وأسلوب مختلفين في قصيدته "قصيدة مريم الأولى"، فيتجه بخطابه إلى السيدة العذراء التي قدّمت ابنها المخلّص الأول، ينهض من رفاته، ليُقيم وجه العدالة، وإذا مريم في فلسطين مريمات، وها هي ذي أمّهات الأبطال والشهداء يفعلن ما فعلت، وإذا الأرضُ الفقيرة بحجارتها تحتضن الجهات في ثورة واحدة عارمة:

يا مريَم اللغة الأخيرهْ:

هو ذا الدَم

يخضّر في الأشياءِ، ينهضُ في الرفاتْ

يا مريَمُ:

ماذا تُربيّ المريماتْ

ووردةُ الأرض الفقيرهْ

كبرت لتحتضنَ الجهاتْ! 18-

ويمكننا أيضاً أن نتوقف في هذا الاتجاه الرؤيوي عند إحدى قصائد الشاعر نزار بريك هنيدي في مجموعته "جدلية الموت والالتصاق في قصيدته "فاتحة" التي يعبّر فيها عن الرؤيا- القيامة، فيقول:

أتسلّل بين صخور الرعبِ

إلى الكهف الورديِّ

وأُضرم نيراني

في موقدهِ المدفونِ

كأوصالي

في أحلام الموتى

الآتينَ مع الفجرِ

أحسّ دبيبَ الرعشةِ

ألمح عشقي 19-

■* يفتخـــــر الشــاعر مــروان الخـــاطر بأنــــه بـــدوي يعـــيش وسط هذه الأمـة الضائعة.

-3-

صار من المألوف في الشعر السوري أن يلتفت الشاعر إلى التراث يستلهم منه بعض صوره أو مواقفه للتعبير عن معاصره، والالتفات إلى التراث مختلف بين شاعر وآخر، فبعضهم يعود إلى بيت شعري قديم يحوره ويُعيد كتابته، ليختلف الرؤيا أو التجربة، أو يأتلف ويندمج معه في كل ذلك، ويتخذ بعضهم وجهاً من التراث قناعاً، ويعبّر من خلاله، وهذا الشاعر حسين حموي في مجموعته "مكاشفات عروة بن الورد الدمشقي"، ويتضح من عنوان المجموعة أن الشاعر اتخذ من وجه عروة أمير الصعلكة في العصر الجاهلي قناعاً للتعبير من خلاله، والعنوان يشير إلى ما هو مفقود ومسكوت عنه من جهة، وهو علامة على قصدية المؤلف من جهة أخرى، ولذلك تتعانق فيه دلالتان تأتلفان أو تختلفان، فالعنوان معطى دلالي "يحدّثنا عن مضمون القصيدة"20-، ثم هو يتوافق معها في الشكل 21-، وليس ذلك وحسب، وإنما نجد أن الدراسات الشعرية المعاصرة أخذت تهتّم اهتماماً ملحوظاً، بعد جيرار جينيت في كتابه "عتبات" "seuils" ، بدراسة عتبات النص ومفاتيحه، وأهمها شعرية العنوان الذي "أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصّيّ. وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان"22-، صحيح أن العنوان جزء مصاحب للنص الشعري، وهو عتبة من عتباته، ولكنّه "في استراتيجية التسمية منبثق من المتن الشعري، وهو دالّ عليه في معظم الأحيان، أو هكذا ينبغي أن

يكون، وإن كان بعض الشعراء يسمّون مجموعاتهم أحياناً بعناوين مخاتلة ومخادعة، أو يكون قسم من القصائد مرتبطاً بالعنوان دون آخر، ويظلّ العنوان في كلّ الأحوال عتبة من عتبات النص ومفتاحاً من أهمّ مفاتيحه، ويستطيع الدارس في كثير من الشعر الجيّد أن ينطلق من العنوان وينتهي به في دراسة رفيعة"23-.

ولو حاولنا تفكيك عنوان المجموعة "مكاشفات عروة بن الورد الدمشقي" لوجدنا فيه ثلاثة أقسام، يعود الأول منها إلى التراث الشعري في العصر الجاهلي، وهو اسم "عروة بن الورد"، وهو شاعر فحل من شعراء العصر الجاهلي معروف عند المتلقي والشاعر، واسم الشاعر عروة يستدعي قضية هامة، وهي قضية ذات موقف إيديولوجي واضح، وهي أنّ هذا الشاعر قد قاد ثورة حقيقية ضدّ السلطة القبلية الظالمة لتحرير الصعاليك من العبودية والرّق والذلّ الذي كانوا يعيشون فيه، وهذا تلميح إلى موقف الشاعر المعاصر الذي تبنّى هو الآخر قضية عروة وسار على نهجه في الثمانينيات من هذا القرن... إلخ.

ويأتي القسم الثاني في العنوان بكلمة "دمشقي" وهو اسم نسبه إلى دمشق، وهي عاصمة سورية، ولذلك تنطبق نسبة "دمشقي" على "سوري"، وهذا يعني أن الشاعر المعاصر تلاعب في الوجه القناع أو الرمز، ونقله مكانيّاً وزمانيّاً، وعروة في القصيدة غير عروة في التراث، فهو عروة الدمشقي، لا عروة العبسي، فلم يعد الانتماء مقتصراً على القبيلة، وإنما غدا انتماءً وطنيّاً أو قوميّاً إذا شئت، وهو انتماء أوسع أفقاً وأبعد فضاء ودلالة...

■ ***هنا عروة آخر ينتمي إلى دمشق الشام***

وإذا كان عروة الوجه والقناع ينتمي إلى قبيلة عبس في شبه الجزيرة العربية، فإننا، هنا، إزاء عروة آخر، وهو ينتمي إلى ق الشام، وهكذا أخرج الشاعر الوجه أو القناع من مكان إلى مكان، والإخراج من المكان يستدعي هو الآخر إخراجاً من ، لأن عروة التراث مقترن بالعصر الجاهلي، وعروة القصيدة غير ذاك، ولذلك صار الزمن (الجاهلي) المحدّد بلا تحديداً أو ، ولم يعد للزمن الذي ولد وعاش فيه عروة الوجه أيّ قيمة دلالية سوى ما يتصل بالذاكرة الواحدة (التراثية)، ولكن لعروة أو إن في القصيدة عدّة ذاكرات، الذاكرة الأصلية التراثية بما تبثّه من إيحاء رمزي يقتضيه اسم عروة الثائر في مجتمع ذي صفات دة، والذاكرات الأخرى وليدة من هذه الذاكرة، ولكنها ذات خصوصية مكانية وزمانية، وهي تختلف قليلاً أو كثيراً عن الذاكرة ـلية لاختلاف الزمان والمكان والمجتمع، وهكذا يصبح للعنوان دلالة حاضرة بقوة، وهي دلالة التراث، ودلالات حاضرة دها، وهذا ما يتّصل بالقسم الثالث من العنوان.

والقسم الثالث في العنوان هو "مكاشفات"، وهو جمع مؤنث سالم، وجمع المؤنث السالم على الأغلب للقلّة، ولكنّ التأنيث علامة على الولادة والإنجاب، ومن هنا فإن المكاشفة تلد مثلها، وهكذا، وقد أُضيفت "مكاشفات" إلى "عروة"، وعروة هو الدمشقي المعاصر الذي يعيش إحساساتنا في عقد الثمانينيات زمن إنجاز المجموعة.

إنّ عروة الصعاليك حمل همومهم في العصر الجاهلي، وهذا ما يتسم به وما يدلّ عليه الاسم والتاريخ الأدبي والذاكرة الماضية الواحدة، وهذا ما اتسم به عروة الدمشقي الذي اتخذ اسمه الأول وجهاً "عروة بن الورد"، وافترق عنه في النسب، وهو يحمل هموم الطبقة الكادحة ذات النبل الجديد وحاملة القيم والمبادئ

والأخلاق بعد أن كانت الطبقة العليا تتّسم بهذه الصفات في التراجيديا الإغريقية والكلاسيكية، والطبقة الكادحة هي التي وهبت نفسها وحياتها للدفاع عن هذه القيم خارجيّاً وداخليّاً.

ويشترك العروتان في عملية الرفض للواقع الراهن في الوصول نهائيّاً إلى انكسار طموحيهما على الصعيدين الخارجي والداخلي، وهما يشتركان معاً في عملية الرفض، فقد رفض عروة التراث المبادئ التي فرضتها عليه وعلى صعاليكه قيم القبيلة المقدسة، ورفض عروة الحاضر هو الآخر المبادئ التي فرضتها عليه وعلى رفاقه الحياة الاستهلاكية وقيمها الجديدة من نفاق وزيف..

إنّ كلاًّ منهما يرى أحلامه تتراجع وتتهاوى إزاء ناظريه، ولذلك يشعر بالمرارة والخيبة والاغتراب، ولكن الذي يقدّم المكاشفات في هذا النص هو عروة الدمشقي، وإن كان حاضر هذه المكاشفات متصلاً بماضيها، فالعنوان الحاضر في النص المنجز يدلّ على الغائب وثوابته، والغائب وثوابته يدلّ على الحاضر بتحولاته وتجاربه ورؤاه.

ويمكننا أن نتوقف في هذا المجال عند قصيدة "الرحلة" لمحمد عمران"، فهو يستعير فيها وجه امرئ القيس من خلال رحلته إلى القسطنطينية، ليبحث عن وسيلة للخروج من هذا الزمن العقيم، ويعبّر بوساطة ضمير مفرد المتكلّم (أنا)، ويسرد ما جرى معه في رحلته هذه عن طريق تقانة المونولوغ الداخلي قناعيّاً، فيقول:

نفضْتُ دمي من دمي

لا أحاول ملكاً

أحاول ألاَّ أموتَ 24-

وينهي الشاعر عمران قصيدته، كما أنهى حياته امرؤ القيس، بالوصول إلى طريق مسدودة، ونلاحظ أن الشاعر عمران استبدل ضمير مفرد الغائب (هو) بضمير مفرد المتكلم، ليوهم القارئ أن المتحدّث هو الوجه القناع (امرؤ القيس)، وأنه خرج على تقانة القناع التي اختارها منذ العنوان "الرحلة"، ولكنّ هذا الاستبدال لا يغيّر شيئاً من المتحدث الذي يحدثنا عن تجربته المعاصرة؛ ويظل ضمير مفرد الغائب مساوياً لضمير مفرد المتكلم (هو= أنا)، وتظلّ التجربة واحدة والمناخ واحداً:

يمرّ الطريقُ إلى ملكه بالوجوه تهاجرُ،

قال: "أُشَظِّي مراياي فيها" وقال:

"أمزّقها"

مزَّقته شظاياهُ، حاصره

صوتُهُ وصداهُ، وحاصرَهُ ظلُّه، فاستقالَ

من الحلمِ.

قال لأغنيةٍ في الطريق:

"اهجعي في فمي!"

هجعتْ

ولزنبقةٍ تتنزّهُ:

"نامي!"

ونامتْ

وقال لأيَّامه:

"انكسري!"

انكسرتْ

... ثم ماتَ 25-

وقد نجد تقانة السرد المتمدّدة طوليّاً بالوصف عند مصطفى خضر، وبخاصة في عمله "رماد الكائن البشري"، وشاعريته هنا قريبة إلى شاعرية الروائي الغنائي الذي يُعنى بالتفاصيل الدقيقة والصور المتلاحمة والمناخ الشعري، ومن ذلك مثلاً قصيدته فضاء للحبّ العلني" التي يفتتحها بالسرد الوصفي الشعري الروائي:

كان الصباح ينامُ في صحن الحليبِ،

وكانت الأم الصغيرةُ ترشفُ النحلاتِ في عينينِ من ذهبٍ،

وبين وسادة الزهرِ الجديدة والستارهْ

يتنفّس العسل الهواءَ، ويظلم الحقل القريب،

وتظلم الشجراتُ بالثمر الغريبِ؛

تبوحُ للماءِ المراكبُ والمجاذيفُ الصغيرةُ للسماءِ،

وكانتِ الأسماكُ تهربُ من الموانئِ..

تستجيبُ ضفادعُ الأعشابِ في صمتِ الضفافِ،

غداةَ تركضُ في عذاب النهر أفراسٌ،

فيخفي النهرُ أقماراً ملوَّنةً،

ويقبُر في رماد الماء أزياءً وأصواتاً،

ويخرجُ من فضيحته البعيدةِ،

ثم تطرقُ زهرة الشبّاكِ حائرةً،

وتجهشُ رغبة الأنثى، وتقطنُ في محارهْ! 26-

وبدأنا نلاحظ في هذا العقد على عبارات بعض شعرائنا، ومنهم محمد عمران، اتجاهاً واضحاً إلى التصوّف، وإذا توقفنا عند مجموعته "اسم الماء والهواء" وقفنا على غير قصيدة تقترب من هذا الاتجاه، ومنها قصيدته "نشيد لسيّدة الدفء"، ويبدؤها الشاعر بهذا الاتحاد والحلولية بينه وبين عناصر الطبيعة:

■ ***وكانت الأم الصغيرة ترشف النحلات في عينين من ذهب.***

ينبغي أن أُعيدَ الدموعَ التي هاجرتْ في النَّهارِ،

إلى بيتِها المخمليْ

ينبغي أن أُعيد السواقي إلى نبعها،

والجذورَ إلى دفء تربتها

مطرٌ،

والمساءُ

يرتدي معطفَ الريح،

والفصلُ قبل الشّتاءْ

ينبغي أن أنادي دمي المتشرّدَ

في الطرقاتِ، فقد صار وقتُ العشاءْ 27-

أما قصيدته "اسم الماء والهواء" فهي طويلة مؤلفة من 63 مقطعاً، امتزج فيها الشعر بالصورة الصوفية الشفافة، وحلّ فيها العاشق في عناصر الطبيعة، وحلّت فيها، فحدث من خلال هذه الحلولية شيء كثير من التحوّل في صورة العاشق والمعشوق، فهو يقول في المقطع الرابع والعشرين:

قيل: يمشي على الهواءْ

رافلَ الخطوِ بالضبابْ

هو في قُبَّةِ الترابْ

تحت قوسٍ من الغناءْ 28-

أصبح العاشق روحاً بلا جسد، وبلا وزن، وغدا الغناء جسداً شبيهاً بقوس، ولذلك صار الجسدي روحيّاً، وصار الروحي جسديّاً، ويقول في المقطع الرابع والأربعين:

في النحلةِ الزرقاء،

في الأيدي التي تلد المزارعَ،

في الحجَرْ

يمشي،

ويتبعهُ السّفَرْ 29-

ولا يكتفي الشاعر محمد عمران في قصيدته هذه بالنزوع إلى الصورة الصوفية، وإنما يسعى إلى استخدام غير تقانة في سبيل الوصول إلى النضج الشعري، فهو يستخدم، مثلاً، في المقطع الأخير (63)، تقانة الصلاة، ويحاول استلهام "الصلاة الربيّة" فيقول:

يقول في صلاتهِ:

"أبي الذي في الأرضِ مُدَّني
بالزيتِ لأضيءَ خَلْقَكَ
اسندني
لأرفعَ الخبزَ إلى الجياعِ،
والخمرَ إلى العطاشِ
املأْ يدي
بغبطةِ العطاءْ"

■ أبي في الأرض مدني لأضيء خلقك.

يقولُ في صلاتهِ:

"أبي الذي في الماءْ
هبني سريرَ ملكِكَ الفضّيَّ
لأهزَّ للسّماءْ"30–

وما دمنا في صدد الشاعر محمد عمران، فلنتوقف أيضاً لنشير إلى أنَّ قصيدته بدأت تميل إلى التصوّف والغموض، فاستدعى ذلك منه أن يلجأ إلى تقانة الرمز، وهذا ما نجده في مجموعته "الأزرق والأحمر"، وهما رمزان لونيّان، فالأحمر في المجموعة رمز الدم العقيم، والأزرق رمز الحلم، ولكن الأحمر الدميم يبتلع الأزرق الجميل 31–، يقول في قصيدته "الأزرق والأحمر":

ومشى إلى الثمر الشجرْ
وإلى العناقِ العاشقانْ
... فجأةً ينفجرُ الأحمرُ،
يغشى معطف النار المدنْ
ويطوفُ الموتُ في الأعيادِ: هذي
شفةٌ، هذي ذراعٌ، هذي جمجمةٌ،
ساقٌ، بقايا رئةٍ، هذي شظايا
جسدٍ كان، هنا دفتر طفل رسم
البحرَ، هناك القلم الأزرق والممحاة،
والوردةُ، تلك الخصلةُ الشقراءُ،
ذاكَ الدمُ،
ذاكَ الدمُ،
ذاكَ الدمُ،
.. الأحمرُ ينداحُ على صدر الوطنْ 32–

وتقانة التكرار ملازمة للشعر، ولا سيّما في الشعر الغنائي، والتكرار علامة على أهمية اللفظة أو العبارة أو السطر المكرّر، وهو يشير ضمناً إلى أهمية دلالة المكرّر، وقد يكون ذلك مفتاحاً من مفاتيح الدخول إلى النص، هذا إضافة إلى الناحية الإيقاعية التي يهبها التكرار لبنية القصيدة، وقد يولّد التكرار تواتراً متتالياً متماوجاً في بنية النص فيمنحها الحركة الدافعة من الداخل، ومن أمثلته:

عبر ماء القبر أخرج من رمادِكْ

عبر أهراء الرماد أهبُّ، أنهضُ في حصارِكِ،

ثمَّ أسقط في فضائكِ نحو بئرٍ من مدائنَ أو مدائنَ من عظامٍ،

أو عظامٍ من حناجرَ، أو حناجرَ من ترابٍ

ثمَّ أشرعُ في نشيدي والبرايا في غيابٍ

آهِ! يا شعبي! 33-

ومن هذا التكرار الواضح قول أحدهم:

أحلمُ عند الرابيةْ

بالرابيهْ!

أحلم عند المقبرةْ

بالمقبرةْ

أحلم عند الملكةْ!

بالملكةْ!

أحلمُ في عرضِ البَحر

"بالبحرْ".

أحلمُ في أحلامكمْ

بأغنيةْ.. 34-

■ بدأت قصيدة محمد عمران تميل إلى التصوف والغموض.

ويمكن أن نشير أخيراً إلى أنّ القصيدة ظلّت تتراوح بين حجمين مختلفين جدّاً، بين القصيدة الكتاب أو الطويلة وبين القصيدة القصيرة جدّاً، فمن الأولى، مثلاً، قصيدة للخوف كل الزمان" لممدوح عدوان، و "آداد" لفايز خضور.. أما القصيدة القصيرة جداً، فقد تجلّى فيها الشاعر شوقي بغدادي في مجموعته "قصص شعرية قصيرة جدّاً"، ومنها قصيدته "الاغتصاب":

مدَّ إليها يَدَهُ

ومسَّ شعرها

فهجموا عليه يضربونَهُ

حتى هوى كالميتْ

فصرختْ

فالتفتوا

يغتصبون الصوت 35-.

واضح أن الشاعر يهتمّ هنا باللقطة أو المشهد الشعري من خلال تسريع السرد، ومن ذلك أيضاً قصيدته "جنازة الفقير":

سيّارةُ نقل الموتى واقفةٌ

لا تجد سبيلاً ينفذُ في الشارعْ

سيّارةُ نقل الموتى صائحةٌ

تستجدي الرحمة والغفرانَ

ولا سامعْ

سيّارةُ نقل الموتى ضائعةٌ

تبحثُ عن أثر مشيِّعها الضائعْ

والقبرُ قريبٌ

والدنيا وحشٌ

يلتهم الصوتَ على الدربِ الواسعْ 36-

-4-

إنّ الترجرج والتخلخل والتفكّك الذي أصاب الحياة العربية في الثمانينيات رافقه تخلخل وترجرج في القصيدة الشعرية المعاصرة في سورية، فقد استمرّ الاتجاه الحزيراني، لأنَّهُ، واجه رياحاً مواتية وملائمة لنموّه وازدهاره واستمراره، وبخاصة فيما تلاه من أحداث جسام، كمعاهدة كامب ديفيد، واجتياح الثكنة الإسرائيلية لبيروت عاصمة الثقافة العربية، وهذا ما عزّز اتجاه الانكفاء على الذات، وإيمان بعض الشعراء بعدم جدوى الشعر، فنمت موضوعة الالتفات إلى ولادة القصيدة العصية، والغناء الرومانسي الصوفي الجديد، والبحث عن حلول ميتافيزيقية، وإن كان هذا لا يمنع حضور بعض الأصوات العنيدة التي ظلّت واقفة في وجه العاصفة تدين الواقع وترفضه بشدّة، أو تفتخر بالانتماء إلى العروبة والبداوة، وظلّت هذه الأصوات واضحة في المآسي والمسرّات، وهي أكثر وضوحاً وتصريحاً ومباشرة، تأخذها الذات الشاعرة إلى الغناء الشجي، وظلّت بعض الأصوات الأخرى تترنّم بالبطولة الأسطورية في غياب ما هو بطولي وأسطوري، وظلّ ذلك في حدود ضيّقة، لأن بعض شعراء هذا الاتجاه مالوا إلى الاتجاه الآخر، فأخذوا يبحثون عن شكل عصيّ لولادة قصيدة عصية تأخذ شكلاً نبوياً مختلفاً.

■كان النهار ينام في صحن من الحليب.

واستمرت ظاهرة تسمية الشاعر لمجموعته باسم إحدى قصائد المجموعة، وهذا ما فعله، على سبيل المثال لا الحصر، الشاعر محمد عمران في مجموعتيه "الأزرق والأحمر" و "اسم الماء والهواء"، ومصطفى خضر في "المرثية الدائمة"، وميخائيل عيد في "قمر المخيّم لا يساوم"، وسواهم.

وهكذا بدأت القصيدة التفعيلية تتجه في سورية في الثمانينيات إلى التراكمية والنمذجة والتشابه أكثر مما تتجه إلى التمدّد والتنوع والانسياح والتفرّد، وقوى الاتجاه إلى التصوّف، حتى عند بعض الشعراء الرواد، فأدى ذلك إلى العودة إلى رومانسية جديدة أدّت بدورها إلى فيض في الإنتاج على حساب الغنى والثراء والاستقلالية.

❑❑

■ الهوامش:

1. خضور، فايز- نذير الأرجوان- دار فكر للأبحاث والنشر- بيروت- ط1- 1989م- ص 35. وللتوسع انظر: الموسى، د. خليل- قراءة في "نذير الأرجوان" -المعرفة- س32- ع 358- تموز 1993م- ص ص (208-224).
2. المصدر نفسه- ص 9.
3. خضر، مصطفى- المرثية الدائمة- منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1984- ص23.
4. خضر، مصطفى- طفولة هذا المكان- دار الذاكرة- حمص- ط1- 1991م- ص9.
5. حموي، حسين- مكاشفات عروة بن الورد الدمشقي- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1987- ص ص 13-14.
6. المصدر نفسه- ص 105.
7. كمال الدين، وليد- والريح تدخل عصرها الذهبي- اتحاد الكتّاب العرب- دمشق- 1980م- ص6.
8. مشوح، وليد- تمتمات إلى سيّدة الحزن والفرح- دار المجد- دمشق- ط1- 1985- ص88.
9. خضر، مصطفى- من أين تبتدئ القصيدة؟ -اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1983- ص 48.
10. خضر، مصطفى- طفولة هذا المكان- ص ص 3-4.
11. السكاف، ممدوح -فصول الجسد- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1992- ص ص 52- 53.

■ مدّ إليها يده ومسّ شعرها فهجموا عليه يضربوه حتى هوى كالميت.

12. المصدر نفسه- ص ص 200-202.
13. عيد، ميخائيل- أغنيات لقمر الطفولة- منشورات اتحاد الكتّاب العرب- دمشق- 1984م- ص 14.
14. وللتوسع انظر: الموسى، خليل- الغنائية في "أغنيات لقمر الطفولة" -المعرفة- س24- ع283- آب 1985- ص ص 177-184).
15. الخاطر، مروان -الأعمال الشعرية- المطبعة العلمية بدمشق -ط1- 1994م-ص 125.
16. للتوسع انظر: الموسى، د. خليل -قراءة في الأعمال الشعرية لمروان الخاطر- الموقف الأدبي- س28- ع 326- حزيران 1998م- ص ص 49-61.
17. عيد، ميخائيل -قمر المخيم لا يساوم (من وحي الانتفاضة) -دار الشيخ- دمشق- ط1- 1988- ص 13.
18. المصدر نفسه- ص 23.
19. خضر، مصطفى- طفولة هذا المكان- ص27.
20. هنيدي، نزار بريك- جدلية الموت والالتصاق- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1980م -ص9.
21. ريفاتير، مايكل- دلائليات الشعر- تر. محمد معتصم- منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط- 1997م- ص 252.
22. المرجع نفسه- ص177.
23. يحياوي، رشيد- االشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)- أفريقيا الشرق (الدار البيضاء- بيروت) 1998- ص110.
24. الموسى، د. خليل -في شعرية الشعر السعودي (دراسة في العناوين)- قوافل (النادي الأدبي بالرياض)- س6- م6- ع12- 1999م- ص287.
25. عمران، محمد -الأزرق والأحمر- منشورات اتحاد الكتّاب العرب- دمشق- 1984م- ص18.
26. المصدر نفسه -ص ص24- 25.
27. خضر، مصطفى- رماد الكائن البشري- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1985- ص 27.
28. عمران، محمد- اسم الماء والهواء- منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1986م- ص 27.
29. المصدر نفسه- ص 109.
30. المصدر نفسه- ص 125.
31. المصدر نفسه- ص ص 142- 143.
32. للتوسع انظر: الموسى، خليل -بين الأزرق والأحمر- المعرفة- س 23- ع 276- شباط 1985- ص ص 151-158).
33. عمران، محمد -الأزرق والأحمر- ص 32-33.
34. خضر، مصطفى- رماد الكائن البشري- ص 30.
35. كمال الدين، وليد -البارقات- منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1982م- ص 15.
36. بغدادي، شوقي- قصص شعرية قصيرة جدّاً- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1981م- ص9.
37. المصدر نفسه -ص 35.

■ **التفكك الذي أصاب الحياة العربية في الثمانينيات رافقه تخلخل في القصيدة الشعرية المعاصرة في سورية.**

❑❑❑

صـــــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

مضمرات النص والخطاب

دراسـة

سليمان...

حسين

من شعرية الشعر إلــى شـعرية الكـلام عنـد القدامى

د. الطاهر الهمّامي.

■علاقة الشعر بالسحر جعلت القراء يتفاضلون بشياطينهم ومنازلها.

اقترن توطد البنية في أذهان الشعراء، عدا عامل النقلة الحضارية التي شكّلت الأرضية، بتطور مفهوم الشعر ومحدَّدات "الشعرية" 1- وبداية تبلور ممارسة ووعي نصيين سينقلان الفحولة من الشاعر إلى الشعر 2- وعزوف عن المتصورات التقليدية سليلة البداوة كالمحدد الماورائي عند القدامى إلى مُوفَّى الأموية والذي هو بقية باقية من علاقة الشعر بالسحر جعلت الشعراء يتفاضلون بشياطينهم ومنازلها3- والمحدّد الدموي الذي جعل علو النسب من شروط علو الجاه الشعري 4- والمحدد العرقي . الاجتماعي الذي أنطق الفرزدق (وبعض لاحقيه) بتحقير شعر "العبيد" مقابل مدح شعر الأسياد5- والمحدّد الخُلُقي الذي جعل الشعر عند شاعر الإسلام، حسان، صدقاً أو لا يكون6- والمحدّد الذكوري الذي كان في أصل تعيير النابغة الجعدي لمهجوته ليلى الأخيلية وتعيير الفرزدق لبعض خصومه و"خصيّ" جرير وابن لجإ لمهجويهما وفخر أبي النجم الراجز بشيطانه "الذكر":

إنّي وكلُّ شاعرٍ من البَشَرْ — شيطانُهُ أنثى وشيطاني ذكر 6-.

وهي مُحدّدات لصيقة بالشاعر قائمة خارج الشعر مشتقّة من سلّم القيم القبلية والدينيّة 8- ومنذ بداية العصر العباسي وتطوّر الحرف والصنائع وتنامي الجدل الفكري بين أهل العقل وأهل النقل 9- واتساع المسافة بين "مطبوع الشعر" و" "مصنوعه" أخذ حظّ التفاسير الخرافية والغيبيّة للظواهر في التراجع ووضع اعتقاد القدامى موضع النقد والتفسير النفسي والبيئي على ألسنة المتعقّلين10- ومن خلال شعر الشعراء وشعرهم على الشعر، وتنظيرات النقاد الذين رأوا للشعر "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم"11-، ورأوه "صناعة وضرباً من النسج وجنساً من التصوير" 12-، و"نظيراً للنسج.... والصياغة والبناء والوشي والتحبير... والتفويف والنقش..." 13- وعلى هذا الأساس حاول بعضهم إثبات أن للجمال أسباباً تجعل الشيء جميلاً وأن من الممكن الوصول إلى معرفتها وإدراكها ولا دخل لأي عامل خارجي بالتالي في تحديد شعريّة الشعر وتصنيف الشعراء وطبقاتهم14-.

ولعلّه ليس أبلغ دلالة من جواب حماد الراوية لما سئل عن الأخطل النصراني، فقال: "ما تسألوني عن رجل قد حبب شعره إلي النصرانية"15-.

ومن حكم الأصمعي (ت 213هـ)، في حسان: "هذا حسان فحل من فحول الجاهلية فلما جاء الإسلام سقط شعره" 16- ومن قول أبي الفرج (ت 356هـ) في الحطيئة يقدم شخصه (خُلُقه وخَلْقَه ونسبه ودينه وهيئته) تقديماً لا يبقي له ولا يذر شيئاً يُحَبّ: "كان الحطيئة جشعاً سؤولاً ملحفاً دنيء النفس، كثير الشر، قليل الخير، بخيلاً، قبيح المنظر، رث الهيئة، مغمور النسب، فاسدالدين، "ثم كأنما يستدرك على ذلك وينبه قارئه إلى المفارقة حين يقابل شعر هذا الزريّ بشعر غيره"17-. وكذا كان حكم

الأصمعي في بشار "خاتمة الشعراء" 18-، إن حسن التأليف صار في وعي الشعراء والنقاد هو الفيصل بين الشاعر وغير الشاعر فـ"أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ولو أحسنوا تأليفه لكانوا شعراء كلهم"19-.

ولعلّ التحوّل في النظر إلى مآتي الشعر والشعرية قد لقي تجسيده الأوفى على يدالحسن بن هانئ وبدءاً منه 20- فقد قلب الموازين التقليدية التي بها حددوا شعرية الشعر: ميزان النسب رأس منظومة القيم العربية القبلية حيث فاخر، على سبيل المحاكاة الساخرة، ببنُوّته للخمر: "أنا ابن الخمر" (ص 374)، وميزان الحماسة وقود وجود الإنسان العربي حيث قابل حربهم بحربه وفخرهم بفخره على سبيل التقليد الساخر "الماكر" أيضاً، من قبيل [هزج].

ـــــ إذا عبّـــــا أبــــــو الهيجـــــــاء للهيجـــــــاء فرســـــــانًا.

جعلنـــــا القـــــوسَ أيـــــدينا وَنَبْــــلَ القـــــوس سَوسَـــــانا (ص 198).

■حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية ولما جاء الإسلام سقط شعره.

ـــــ إذا أجــــــرى أمـــــينُ الله فـــــي الحلْبــــــة أفراسَـــــا.

أقمنَـــــا حلبـــةَ اللهـــوِ فأجرينَـــــا بهــــا الكَاسَــــا (ص217)

وعدل عن مفاهيم القدامي للجود والشجاعة والفتوة، والسيادة والحلال والحرام والجميل والقبيح [خفيف]:

لا تُلمنـــــــــــي علَــــــــــى التــــــــــي فَتَنَتْنِـــــــــــي

وارتنـــــــــي القبـــــــــيحَ غَيـــــــــــرَ قبـــــــــيحٍ(ص24).

لقي جميلَه في "الحرام" و"المدنّس" و"المذنب" و"الشاذّ" و"المخنَّث" و"اليومي" 21- فهو، مَقيساً بأقيسة "الأوائل" (سلطانهم يمتد حتّى موفى الأمويّة) لمقومات الشعرية يقع خارج حدود الاعتراف، ولعل ذلك هو مدلول استدراكات "علماء الشعر" ونقاده في زمانه، الذين لم يجدوا بدّاً من أن يقرّظوا شعره (جرّاء الطارئ على مفهوم الشعرية). تقريظاً مشفوعاً بـ"امتناع لامتناع"، حَمَلْتُه "لولا" (جرّاء الحرج الأخلاقي الذي يسبّبه)، على غرار قول ابن الأعرابي (ت.231 هـ): "لولا أنَّ أبا نواس وضع نفسه بهذه الأدناس والأرفاث لاستشهدت بشعره واحتججت" 22-. وكذا كان موقف أبي عبيدة (ت نحو 210هـ)، وأبي عمرو الشيباني (ت نحو 213 هـ) وابن السّكيت (ت 246 هـ)، وابن خالويه (370 هـ). نقض النواسي وأضرابه من "جيل المحدثين عيار الفحولة" وأعلنوا تمردّهم على مرجعيّة القديم، وأسهم ذلك في ظهور عيار نقدي جديد، اجترأ أصحابه على إحدى المسلّطات الخارجية في تقييم الشعر والشعراء ألا وهي

السبّق الزمني 23- فقد قضى المبرّد (ت 285 هـ)، أن: "ليس لقدم العهد يفضل القائل" 24- واحتجّ ابن قتيبة (ت 276 هـ)، بأنَّ الله" لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خصّ به قوماً دون قوم"25-.

وقضى القاضي الجرجاني (ت 292 هـ)، أن "الدين بمعزل عن الشعر" 26-، و"إذ كان والشعر إنما هو قول فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد "فيما قدامة (ت 337 هـ) 27- وانتهى أبو هلال (ت 390 هـ) إلى أنه "يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء"، و"الآمدي (ت 371 هـ)"، "إلى أن "ليس الشعر عند أهل العلم إلاّ حسن التأتّي وقرب المأخذ واختيار الكلام" 29- وهي صفات ألصقت بهيئة المبنى والتشكيل.وبنى بعض الدارسين على هذه الدّلائل" "أنَّ النزعة التي سيطرت على النقد العربي منذ قدامة إنّما هي نزعة "الفن للفن" إذا أردنا أن نعبر بصيغة معاصرة عن تصور عربي قديم للعمل "الشعري" 30-، وأن "هذه النزعة الشكلانية ستبلغ ذروتها مع العسكري الذي اعتبر أن الشأن ليس في إيراد المعاني... وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه" 31-.

وبلغ منحى التخلي عن العوامل الخارجة على الشعر في عيار الشعر أقصاه عند حبيب بن أوس الطائي الذي أرجع السحر إلى الصنع والإبداع إلى"التركيب" وبات الشعر . وهو "صوب العقول" . صناعة تحكمها أحكام الصنائع كلّها وقوانين إجرائها وإتقانها. ولم نعثر على من وعى وعيه النص في دلالته الحرفية. وإذا كانت الـ "سيارة" صفة من صفات قصيدته ما انفَكّ يفاخر بها فإن فعل "التركيب" 32 – الذي ظل يمارسه من شأنه أن يجعل "تركيب سيارات الشعر كتركيب سيارات" المعدن، العمدة فيه على

■لعل التحول في النظر إلى مآتي الشعر والشعرية قد لقي تجسيده الأوفى على يد الحسن بن هانئ.

"الفكر والساعد"، ولا شيء عدا ذلك من نسب أو حسب أو عرق أو دين أو خلق أو خلاق أو سبق زمني أو جنس أو صلة مزعومة بالجن33-.

وما نظن النقاد المحدثين عدلوا عن تحديد القدامي لمآتي الشعرية إلا واقعين تحت تأثير النقلة الحضارية، مسبوقين بإبداع الشعراء أو أعلنوه في شعرهم على الشعر، ومثّل "الحوليون المحكّكون" طلائع هذه النزعة منذ أخرة الجاهلية ، حتّى عدّ الأصمعي زهير والحطيئة من "عبيد الشعر" لذهابهما مذهب التنقيح والتثقيف الذي قال فيه الثاني: "خير الشعر الحوليّ المنقح المحكّك"، فيما كان الأول: يسمّى أكبر قصائده الحوليّات، ومبكّراً سار على غرارهما سويد بن كراع وعديّ بن الرّقاع"34-.

ومع ذلك "كان النقد، في القرن الثالث الهجري دون مستوى الإبداع الشعري" 35- وإن بدا لنا غلّواً قَصْرُ "جهد النقاد على قبول الشعر المحدث" وتعليله بكونهم "لم يعرفوا كيف يكتشفون معنى التحول الذي حقّقه، أو طمح إليه، ولم يعرفوا بالتالي كيف ينظّرون له"36- فتضافر جهودهم، كما دلّت الشواهد، على الإطاحة بجانب هامّ من محدّدات الشعرية العربية، البدوية والعقديّة، أمر لا يستهان به وإن هم أجملوا في الغالب ولم يتوسّعوا، وظلّوا قاصرين عن مضاهاة قدرات المبدعين الاستكشافية واللحاق بتطلعاتهم والقبض على أشواقهم37-.

وعيار الشعر عيار تقبّل، و"التقبّل مناط وجود الأدب وحياته، فهو أوّل موقع لرصد الأدبية التي يكون مناطها آنذاك"، مايحدثه النصّ من وقع في المتقبّل"38- على أن المبدعين، وهم يصطدمون بالسائد، وينشدون متقبّلا فهماً يفقه إبداعهم ويحقه، وإن تعذّر عليهم وجوده عادوا ولسان حالهم يقول مقال البحتري [بسيط]:

علـــــــيَّ نحـــــــتُ القــــــــوافي مـــــــن مقاطِعهــــــا

ومــا علــيَّ لهـمْ إنْ لَـمْ يَفْهَـمِ البَقَـرُ (II - 308).

ظلّ كل من أبي نواس وأبي تمام وابن الرومي وأبي الطيب، إذا اقتصرنا على أقطاب، خلف هذا المتقبّل يطلبونه، قصارى الحسن "ذو العيان"39-، عساه يرى مرآه فيشاكل مشاكلته طارف الحياة والحضارة، وقصارى حبيب "ذو الحجا"، 40-، عساه يغوص مغاصه ويخيل خياله فيغرب إغرابه فيما كان همّ عليّ لـ "علق الصدر من حرّ شعره"، متقبلاً يدري" ماقيمة العلق" (IV . 334)، وكان أحمد يروم المرام نفسه بعبارة أخرى: "من لي بفهم أُهَيْل عَصْرٍ...."(III . 277).

بيّد أن هؤلاء، وخاصة الثالوث الأخير، أوهموا، أو توهّموا، أو زعموا أنهم ظفروا بمنشودهم في شخص الممدوح الذي عقدوا على وجوده ونقوده وجود الشعر وبقاءه، واستثنوه من "التبقّر" الشامل الذي رأوه أصاب الخلق، وألحقوه، متقبِّلاً، بمصافِّهم، مبدعين، أو وضعوا زمام الأمر كلّه بين يديه. لقد باتت شعريّة الشعر، زمن احتراف المديح رهينة مال الموّالين، وبدا للمدّاحين أن قدر ما ـ الإنشاد، من قدر ما يُنشدُون، فعدّت الجائزة عياراً وغداً وزن الشعر من وزن السعر، وإذا كان هذا نقداً فمن ومن

■أبو نواس عدل عن مفاهيم القدامي للجود والشجاعة والفتوة والسيادة والحلال والحرام والجميل والقبيح.

ـه!"، (ويترجّى أبو تمام . III . 183)، و"أحييتَ مَيْتَ الشعر"، (يتنفس الصعداء ابن الرومي II . 69)، و"أحييتَ ـر..."(يقع حافر أبي الطيب على حافر أبي الحسن . III . 117)، بل صارت "غرابة الغريبة"، و"قصارى شعريتها ـن "المُغْرِب" الذي قيلت فيه "فأحسن مُغْرِبٌ في مُغْرِب" (I . 112)، على أنه لئن طوّرت السوق تقييماً للشعر مرتبطاً ـت رعاة الشعر وشُراته متقبلين أفذاذاً، وأو قل "مبدعين"، وأعادت الاعتبار مجدداً إلى عامل خارجي في تحديد الشعريّة ـسب)، فلقد وازى ذلك ربطها بجودة المصنوع ومهارة الصانع وتحكمت تقلبات السوق وطبيعة العلاقة بين طرفيها في ـما فتارة مناط الشعرية إغراب "الناقد" وتارة إغراب "المنقود"وتارة "شركة بالتساوي"، وظلّ الأمر مراوحة بين "القيمة ـلقيمة الاستعمالية للبضاعة الشعرية"، إذا استعرنا المصطلح الاقتصادي.

تقلص حظ العناصر الخارجية في تحديد الشعرية وعيارها، بمرور الزمن، وجدنا أن ثنائية الشعر والنثر كانت تترك محدبها، على عهد أبي الطيب، مشرقاً وعهد ابن درّاج مغرباً لوحدة قيس بديلة هي الكلام بعد أن رُووِحَ بالكلام طويلاً بين مقابل للشعر 41-، حيناً وكونه جذعاً مشتركاً له وللنثر حيناً42-.

وبدا لنا أن شعراء الزمن المتأخر وأدباءه إن عَلَوْا على هذا التناقض إنما كانوا يتحركون ضمن مفهوم البلاغة عند البلاغيين بماهي قوانين كليّة عابرة لأجناس الكلام ومقيمة تقسيمه على أساس المقابلة بين بليغ وغير بليغ، وكأن هؤلاء كانوا يقفون على

عتبة وعي إنشائي جعلهم يميزون بين "الشعر نمطاً للكتابة والشعر صفة للكلام... بين الشعر والشعرية.... أي بين الوجه المخصوص للكتابة والقوانين الإنشائية الكلية التي لا يمثل النمط المخصوص إلا إمكانية من إمكانيات تحققها"43- وهو وعي كان كفيلاً

بأن يضع أهله فوق التقسيم القديم (شعر . نثر) والنزاع الذي رافقه.

كان ابن حمديس (ت 527 هـ)، صريح الاستخدام للكلام وحدة قيس جامعة ومجال إبداع غير مقصور على "الموزون المقفى"، بل وجدناه داعياً إلى ميزان آخر، شبيه بميزان المعدن النفيس، يوزن به "بديع الكلام" [خفيف]:

زِنْ بـــــــديعَ الكـــــــلام وزْنَـــــــاً مُحـــــــرَّرْ

مثلمَــــا يُـــــوزَن النَّضــــارُ المشـــــجَّرْ(ص204).

ولـ"بديع الكلام" عند هذا الصّقلي دلالة اجتماع الشعر والنثر في نموذج المتكلم المبدع أو البليغ الذي بدأت ملامح صورته تلوح منذ القرن الرابع، فجاء تعريف "أحسن الكلام" وتنزيله "بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم"، عند صاحب "الإمتاع والمؤانسة" 44-. لقد كانت الشعرية تبدو صفة للشعر دون سواه قبل أن تشمل الخطاب النثري الذي لم يعد مقصوراً على وظيفة الإبلاغ وحقّق بعدُ من وجوه التجمل في المقامات والرسائل والفِقَرْ الوصفية ما نزّله منزلة الفن، حتى لكأنّه كان يمعن في محاصرة الشعر باستعارة زيّه أو أنّ الذي كان يحصل هو على العكس، ردّ النثر إلى الشعر بإغراقه فيه وتطويقه بوسائله... تعبيراً من تلك الثقافة عن رفضها الخروج عن دور الشعر الذي شبّت على غنائيته" 45- أو أيضاً، لعلّ مسعى التوفيق والمصالحة وتجاوز الضديّة القديمة، في الظروف الجديدة، كان هو الدافع. وما من شك في الدّور العائد إلى الكتابة وبلاغة المكتوب من هذا القران المعقود بين الشعر والنثر والمتجسّد في "بديع الكلام" (بعبارة ابن حمديس، ص 204)، أو "نجوم الكلام" (بعبارة المعتمد، ص 94)، و:كلامُك حُرّ"، (بعبارته أيضاً، ص 113)، أو بعبارة ابن خفاجة الاستعارية: [طويل]:

كـــــلامٌ يَـــــرِفّ النَّــــوْر فـــــي جَنَباتِــــه

وتنـــــدى بـــــه تَحْــــتَ الهَجَيـــــرِ الجــــوانحُ(ص79).

■لا تلمنـــــي على التـي فتنتـي وأرتنـــي القبـيح غير قبيح.

ووجدنا أبا تمام، في القرن الثالث، أحفل الجماعة بالمكتوب وجماليته والكتابة وبلاغتها 46-، لما توطّد بينه و أدباء وجهاء الكُتَّاب من صلات ودّ وإعجاب لا تشوبها شائبة التدافع التقليدي، أو هكذا كان يبدو الأمر. يستوقفك خاصّ لاميته في محمد بن عبد الملك الزيّات وبائيته في الحسن بن وهب، من شعر على نثرهم (بأبعاده الخطيّة واللفظيّة والمع استهلّ مقطع الكتابة من تقريظ الأول قال، يصف قلمه وسلطانه وخطورته شأنه بين أصابعه [طويل]:

لَــــكَ القَلَـــمُ الأعلـــى الـــذي بِشَــــباته

تُصَــابُ مــن الأمــر الكَلَــى والمفاصِـلُ (III - 122).

واستهلَّ المقطع ذاته من تقريظ الثاني يصف كتابه ووقعه [وافر]:

لقـــــد جلّـــــى كتابــــك كـــــلّ بـــــثٍّ

جـــوٍ وأصــــابَ شـــاكلةَ الرّمـــي(III - 355).

وأدار المعنى على علوّ قيمته الكتابية (خطا ولفظاً ومعنى) فكائن فيه من معنى خطيرٍ وكائن فيه من معنى بهيٍّ كتبتَ به بلا لفظ كريه على أذن ولا خطٍّ قميٍّ وانتبه بذلك إلى بُعد المكتوب في بلاغة الكلام، بناء على تغيير شروط إنتاجه وبثه وذلك "لن يمرّ دون تأثير في ملامح الشعريّة" 47-، ولعلّ أحداً لم يبلغ مبلغ البحتري في إحاطته بهذا الجانب وهو يقرّظ محمد بن عبد الملك الزيات ويصف وجوه افتنانه كاتباً وصف افتنان الشاعر [خفيف]:

مشــــرق فــــي جوانــــب الســــمع مـــا يُخْلِقُـــه عَــوْدُه علـــى المســـتعيد (II - 329).

فـــي نظـــام مـــن البلاغـــة ماشـــكّ   *امـــرُؤٌ أنَّـــهُ نظـــامٌ فريـــد*

وبـــديع كأنّـــه الزهـــرُ الضـــاحكُ   *فـــي رونـــق الربيـــع الجديـــد*

وعلى هذا المنوال نسج شعراء وكتاب من أمثال ابن المعز وابن الزيات وأحمد بن إسماعيل متجاوزين الوظيفة النفعية للكتابة إلى مظهرها الجمالي وتجلياتها الذوقية.

وعاود أبو الطيب في القرن الرابع، بطريقته هذا الاحتفاء، وهو يمدح ابن العميد، ويقرّظ إنشاءه، ولولا المعرفة المسبقة لما شك أحد في كون الممدوح شاعراً والمقرَّظ شعراً اجتمعت له فضائل اليسر والسّير والبقاء [كامل]:

قطـــف الرجـــال القـــول قـــول نباتـــه   *وقطفـــت أنـــت القـــول لمّـــا نـــوّرا*

ـــو المشـــيّع بالمســـامع إن مضـــى   *وهـــو المضـــاعف حســـنه إن كُـــرِّرَا*

.(273 . II)

■ *القاضي الجرجاني قضى بأن الدين بمعزل عن الشعر إذ كان والشعر إنما هو قول فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد.*

ـر كشاجم فخراً ضمّ إلى معنى اللفظ المميّز، مفرداً ومركّباً، معنى الخط المميّز [بسيط]:

ـــطٌّ يـــروق وألفـــاظٌ مهذّبـــة

لا وعْـــرة الـــنظم بـــل مختـــارة ســـهلة(ص 261).

وج في نظرته بين بلاغتي المكتوب والمنطوق، المرئي والمسموع، وامتدت الصورة الاستعارية والتشبيهية عنده إلى مجال ف]:

ويـــدي تحمـــل الأنامـــل منهـــا

قلمـــاً لـــيس دمعـــه بـــالرّاقي

وســـطور خططتهـــا فـــي كتـــاب

مثـــل غـــيم السّـــحابة الرقـــراق (ص233).

وإذا دخلت العين حلبة التلقي فقد دبت الغيرة بينها وبين الأذن:

غـــرر تظهـــر المســـامع تيهـــا

حـــين يســـمعنها علـــى الأحـــداق (ص 234).

لقدأغنى المكتوب شعريّة الكلام إذ أضاف بُعْد الفرجة، ودفع بالنثر إلى دائرة الضوء الفني، وبات "الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها: "والبيان اثنان": بيان لسان وبيان بيان"، على ما أُثِر عن القلقشندي.

بيد أنه عدا المؤلفات الدائرة على أدب الكاتب ما وجدنا بين نقاد الشعر من وعي هذا البعد الكتابي ونتائجه المترتبة في مستوى بلاغة المكتوب 48-، وفسّر به مشكل أبي تمام، مثلاً، بل وجدنا الشفوية تحافظ على سلطانها والتقبل على معاييره رغم الشروح التي أحدثها بعض المحدثين، وجرّها التثاقف جهة التراث اليوناني، ومرة أخرى بدا الشعراء يخطون خطوة يقف دونها النقاد ويرون مالم يروا 49- وكان ذلك من الدوافع التي دفعت بالشاعر إلى ركوب الخطاب الواصف، وتحمل عبء التبشير، وأداء الوظيفتين معاً، وظيفته مبدعاً ووظيفة الناقد ناقد 50-.

■ *أبو تمام أرجع السحر إلى الصنع والإبداع إلى التركيب والشعر هو هو صوب العقل.*

■ الهوامش:

1. الشعرية اصطلاح عرفته المدونة النقدية العربية القديمة (ابن سينا، وابن رشد، في تقديم شعرية أرسطو، عبد القاهر الجرجاني يحلل فكرة النظم...)، رغم بعدها على ألسنتهم عن المفهوم العلمي الذي بات لها في النقد الحديث حيث عنيت بـ"القوانين الكلية للأدبيّة" . انظر : مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1994، ص ص 11-18.
2. انظر: أبو تمام نصاصا، الطاهر الهمامي، الموقف الأدبي ع 312، نيسان 1997، ص 42-43.
3. انظر لمزيد الاطلاع على معطيات هذا المنظور ماورد منها في أخبار الزمان للمسعودي والموشح للمرزباني والجمهرة للقرشي.

   وراجع في خصوص تراجعه عند المحدثين: عبد الفتاح كيليتو في:

   Les Séances - récits et codes culturels chez Hamadhani et Hariri, ed. Sindbad, Paris. 1983K p.107.
4. فاخر كعب بن زهير بالانتساب إلى معدن أبيه، وغضّ من شاعرية جرير عند المصلتان العبدي، المحتكم إليه، ضعه قومه "كليب"، وارتفع بالفرزدق (الأمجد)، نسبه وهو "معيار عجيب في النقد لا يمت إلى الفن والجمال بسبب" -عبد الجبار المطلبي: الشعراء نقاداً، بغداد، 1986، ص 46-47.
5. قوله [وافر]: فخير الشعر أكرمه رجالاً.

   وشرّ الشعر ماقال العبيدُ.
6. قوله في ما نسب إلى غيره أيضاً [بسيط].

   وإنَّ أحسن بيت أنت قائله ... بيتٌ يقال إذا أنشدتَه:صدقا
7. الشعر والشعراء، ابن قتيبة، دار الثقافة، بيروت 1964، ص 502.
8. انظر: مفهوم الادبية في التراث النقدي، توفيق الزيدي، سراس للنشر، تونس 1985.
9. تابع حسين مروّة أطوار هذا الجدل بالدراسة والتحليل، انظر: النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الفرابي، بيروت، 1988.
10. انظر ما أورده عبدالفتاح كيليتو في موضوع "شياطين الشعراء"، والتخلي عن هذا الاعتقاد بين المولدين والمحدثين: المرجع السابق، ص 107.
11. طبقات الشعراء ابن سلاّم الجمحي، دار النهضة العربية، بيروت، 1968، ص.3.
12. البيان والتبيين، الجاحظ، القاهرة، 1948، II -13.
13. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، مطبعة المنار، مصر، 1331 هـ، ص ص 40-43.
14. عبد القاهر الجرجاني، أحمد أحمد بدوي، القاهرة 1962، ص ص 89-93.
15. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992 -1994، VIII - 285.
16. الشعر والشعراء : I - 224.
17. الأغاني III . 163.
18. الأغاني III . 143.
19. الأغاني III . 39.

20 . لا يغزن قول يغازل ويعابث [طويل]:

فمـا زلـت بالأشـعار فـي كـل مشـهد   ألِيّنـهـا، والشـعر مـن عُقَـدِ السـحْرِ(ص 264).

21 . الديوان: 250، 303، 374، 693... الخ.

22 . أخبار أبو نواس، ابن منظور، القاهرة 1924، ص 2.

23 . وقف الأصمعي الفحولة على الجاهليين والمخضرمين دون سواهم، انظر كتابه: "فحول الشعراء".

24 . الكامل، المبرّد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، I –29.

25 . الشعر والشعراء، ص 90.

26 . الوساطة، القاضي الجرجاني، القاهرة 1951، ص 63 – 64.

27 . نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ليدن، هولندا، 1956، ص 69.

28 . الصناعتين، العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، د.م، 1952، ص 137.

29 . الموازنة، الآمدي، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، 1944، I –423.

30 . نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، أمجد الطرابلسي، ترجمة: إدريس بلمليح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1993، ص 122.

31 . نفسه، ص 126.

32 . يقول [مج. المديد]:

لـــي فـــي تركيبـــه بـــدعٌ   شـــغلت بـــالي عـــن السُّـــنَنِ

33 . ومع ذلك ظل الطائي يبدي حرصاً على إثبات نسبة العربي. إن التطور الحاصل نحو أدبية الداخل لم يَلْغُ سلطان المحدّدات الخارجيّة عند بعض النقاد والكتاب. ويفيد الجدل الذي أثارته المفاضلة بين المنظوم والمنثور بالكثير من معطيات هذا التواصل.

انظر: حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب، فصل المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها، جدّة 1990، ص ص 89–124.

34 . الشعر والشعراء، ص ص 22–23.

35 . أدونيس: الثابت والمتحول . الكتاب II : تأصيل الأصول، القسم III الفصل IV ، الحركة النقدية الشعرية، دار العودة، بيروت، 1979، ص 176.

36 . نفسه.

37 . مثال أبي نواس وأبي تمام في ما حققناه من "عدول (écart) وما جسدّه أوّلهما من "مشاكلة للدهر" والثاني من وعي احترافي.

38 . مفهوم الأدبية في التراث النقدي ص 10.

39 . جاء في ميميته "البيانية" احتجاجه لشعر الحاضر والحاضرة بقوله [كامل]

تصـف الطلـول علـى السـماع بهـا   أفـذو العيـان كأنـت فـي العلـم (ص58).

40 . انتهى في عينيته الفخرية إلى المباهاة [طويل]:

بغرّ يراها من يراها بسمعه فيدنو إليها ذو الحجا وهو شاسُع (IV - 591).

41 . مثال ابن وهب الكاتب، في القرن الرابع، حين عدّ "المنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام" . البرهان في وجوه البيان، بغداد، 1967، ص 160. وشأن اسحاق لا يختلف عن شأن سابقيه في مسعى القبض على تسمية لغير الشعر تبدو عصيّة.

42 . وذلك مايدل عليه حديث ابن وهب عن "البلاغة والعيّ"، ووقوعهما في الشعر والنثر جميعاً (نفسه ص 161)، وحديث العسكري عن "الكلام" وهو يحدّ البلاغة ويحدد مجال عملها "فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه وحسن رصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه. (الصناعتين، ص 55).

43 . في نظرية الأدب عند العرب، ص 126.

44 . الإمتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي، نشرة أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة، 1953، II . 145.

45 . في نظرية الأدب عند العرب، ص 124.

46 . انظر ما أورده القلقشندي من شعر الشعراء "في مدح فضائل الكتاب وذم حمقاهم" . صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، القاهرة، 1983، I 46–50.

47 . Daniel Delas et Jaques Filliolet. Linguistique et poétique, Paris, 1973. P. 164.

48 . تحدث شربل داغر عن الناقد الذي مازال يتعامل مع القصيدة كأعمى أي دون أن ينظر أبداً إلى هيئتها الخارجية... " . الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 15.

والحق أن وعي بلاغة المكتوب بين دارسي الأدب لم يتحقق إلاّ حديثاً في مجالات الشعرية، وعلم الدلالة (Sémiotique) حيث اتسعت الاهتمامات الفضائية بصورة موازية لتيار الشعر الفضائي (Poésie spatiale) والقصيدة البصرية (Poéme visuel) وغداة تجاوز نزعة التمركز حول الصوت في الثقافة الغربية، وفي لسانيات أبي اللسانيات، فردينان دو سوسير نفسه. انظر، تخصيصاً . Jacques derrida , De , Le grammatologie . Minuit, Paris . 1967, . PP . 63-65-406 - Hénri Meschonic, critique du rythme , Verdier, Paris. 1982..

49 . استشهد القلقشندي على فضيلة أمية الرسول بحجة العتبي القائل: "إن الله تعالى لم يعلّمه الكتابة لتمكن الإنسان بها من الحيلة في تزييف الكلام واستنباط المعاني"... ولعمري إن هذه لحُجّة على فضيلة الكتابةوقيمتها الدلالية المضافة . صبح الأعشى I . 43:.

50 . الدواوين المحال إليها:

. ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة، 1953.

. ديوان البحتري: دار صادر، بيروت، د.ت.

.ديوان ابن الرومي: شرح وتحقيق عبد الأمير علي مهنّا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1991.

. ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، دار المعارف بمصر، I -II-III 1951، IV . 1976.

. ديوان أبي الطيب، شرح البرقوقي، مطبعة السعادة، مصر 1938.

. ديوان ابن حمديس، تصحيح وتقديم إحسان عباس، دار صادر، ودار بيروت، 1960.

. ديوان ابن خفاجة، تحقيق سيد غازي، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر 1960.

. ديوان كشاجم، تقديم وشرح مجيد طراد، دار صادر، بيروت، 1997.



صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الأدب العام المقارن(مشكلات وآفاق)

دراسـة ....د.عبده عبّود

صدقي اسماعيل

نبيل سليمان

مقدمة:

ولد صدقي اسماعيل في 1924/5/26 في أنطاكية، وقضى في 1972/9/27 في دمشق. ولئن كان جلال فاروق الشريف قد عده من جيل الرواد الذي تلا جيل زكي الأرسوزي وساطع الحصري، فإنني أراه من الجيل التالي –الجديد حقاً كما قال الشريف– لجيل الرواد في الفكر القومي وفي الثقافة بعامة، ممن شغلوا العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين، ليليهم جيل صدقي اسماعيل الذي شغل الخمسينيات والستينيات، وابتدأ ينطوي، كما قال أنطون مقدسي في أربعينية صدقي اسماعيل: "إني أراه يسقط تحت التراب، جيل كامل معه يسقط، ربما".

ولئن كان بعضنا قد أقبل في السنوات الأخيرة على استعادة كثيرين من الرواد، وعلى إعادة قراءتهم، سواء في تـ الحاضر على الماضي، أم في محاولة لفهم الماضي والحاضر (والمستقبل هو السؤال، في الحالتين)، فقد كان نصيب جـ اسماعيل من ذلك محدوداً، ولذلك تأتي هذه المحاولة، بعد ثمانية وعشرين عاماً من وفاة صدقي اسماعيل، تقديراً واعـ إلى من يوالي، وليس وهماً بالإحاطة، بالتأكيد، على الرغم من السعي إلى القراءة (النقدية) فيما خلّف صدقي اسماعيل والنقد الأدبي والرواية والقصة والمسرح والشعر والرسالة والتربية والفن، وأخيراً في النظم (الشعر؟) الساخر عبر جريد وسيقوم بهذا الشطر من القراءة غازي أبو عقل. أما البداية فستكون في هذا الوجيز في نشأة وحياة صدقي اسماعيل و الثقافي:

■ربما كان الوشم الأكبر في نشأة صدقي إسماعيل هو ما عاشته أنطاكية ولواء اسكندرون.

1–في السيرة الشخصية الثقافية:

ربما كان الوشم الأكبر في نشأة صدقي اسماعيل (في أسرة تعمل بالتجارة)، هو ما عاشته أنطاكية بخاصة –حيث مقام أسرته– ولواء اسكندرون بعامة، في السنوات الثلاث التي تفجرت فيما بين المعاهدة السورية الفرنسية (1936) وضمّ لواء اسكندرون إلى تركيا (1939)، لينزجّ صدقي اسماعيل في صفوف النازحين إلى ماتبقى من سورية.

كان ذلك الفتى ممن يترددون على نادي العروبة في أنطاكية، ليصغي إلى ما يلقي زكي الأرسوزي القادم من السوربون. ومع لداته كان الفتى –كالكبار– يوزع المنشورات ويعلق الملصقات ويرشق الحجارة.

وفي الثالثة عشرة من عمره تصيبه رصاصة في إحدى المصادمات مع قوات الانتداب الفرنسي. وكان هذا الفتى يكتب بخط يده صحيفة للأخبار العلمية والأدبية، يردد فيها صدى مايعصف بمدينته، ويوزعها على من حوله. وسيواصل هذا الفعل أثناء دراسته الثانوية، فالجامعية (1949–1952) وصولاً إلى جريدته الشعرية الساخرة(الكلب) التي لم تتوقف بوفاته عام 1972، إذ لازال غازي أبو عقل يواصل إصدارها، على طريقة مؤسسها.

من الانتداب الفرنسي وضمّ لواء اسكندرون إلى تركيا، وبالتالي: تجربة النزوح، إلى الحرب العالمية الثانية، كانت إذن نشأة صدقي اسماعيل، في الثلاثينيات التي شهدت فتوة التيارات الثقافية –السياسية– الاجتماعية التي ستَشِم عربياً ما يلي من القرن العشرين، أعني التيار الإسلامي والتيار الشيوعي والتيار الإقليمي والتيار القومي العربي، وبخاصة ما عبر به الأخير عن نفسه في عصبة العمل القومي، ومن بعد في حزب البعث العربي، فحزب البعث العربي الاشتراكي، حيث كان صدقي اسماعيل من الجيل المؤسس، وعاش شبابه في غمرة الحياة السياسية والثقافية التي فارت بها الأربعينيات والخمسينيات، كطالب ثم كمدرس في الثانويات ودار المعلمين والجامعة (1952–1968). ولئن نأى بنفسه عن (المناصب) السياسية، فقد عمل أميناً للمجلس الأعلى لرعاية الآداب والعلوم الاجتماعية، ثم رئيساً لاتحاد الكتاب العرب في سورية عام 1970، فنائباً للرئيس ورئيساً لتحرير مجلة الاتحاد (الموقف الأدبي) حتى وفاته.

الرغم من حياته القصيرة، فقد أنجز العديد من الأعمال الفكرية والإبداعية والنقدية، فضلاً عن المقالات والخواطر ,وايا الإذاعية، مما جُمع بعد وفاته في ستة مجلدات، وفيها وفرة مما لم يُنشر من قبل في كتاب، أو لم يُنشر البتة، من ملات والقصة والمسرحية، وشطر من رواية (الحادثة). كما صدرت مختارات من جريدة (الكلب) في مصنف مستقل. قي اسماعيل في حوار لبدر الدين عرودكي معه أن رواية (الحادثة) تنوف على ألف صفحة، فيما لم يتجاوز ما نُشر مس وأربعين صفحة من القطع الكبير. كما ذكر أنه يكتب رواية أخرى هي (رحلة إلى الغرب)، وهي مالم تُذكر من

***

■*رامبو قصة شاعر متشرد أول كتاب ينشره صدقي اسماعيل عام 1952. وقبل ذلك وبعده كان دائم الحضور في الدوريات.

رامبو: قصة شاعر متشرد) أول كتاب ينشره صدقي اسماعيل عام 1952. وقبل ذلك وبعده كان دائم الحضور في خاصة في النصف الثاني من الخمسينيات (جريدتا البعث، الجماهير) وفي نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات، حتى المعلم العربي، الموقف الأدبي)، كذلك في الإذاعة. إلا أن صدور كتبه ظل متباعداً، لكأنما كان يتهيب الأمر، فيبدي طوطاته، ويودعها أدراجه، قبل أن يدفع بأقلها إلى النشر في كتاب. هكذا جاءت ترجمته لمجموعة بوشكين القصصية وكتابه (فان غوخ) عام 1956، وكتابه (العرب وتجربة المأساة) عام 1963، فروايته الأولى (العصاة) عام 1964، نه والفقر) عام 1970. وعبر نشر هذه الكتب توالت دراساته الأدبية والفكرية، وبخاصة منذ (الينابيع–1954) و(محمد علي القابسي–1955).

إنها مروحة من الشواغل والاهتمامات، ستتبدى سعتها وثراؤها، وعمق بعضها، وريادة بعضها، واستمرارية بعضها، فيما سنوالي من هذه القراءة. ويقوم أسّ هذه المروحة في ثقافة صاحبها، وفي عيشه. فقد كان صدقي اسماعيل أولاً، قارئاً في كتاب الشعب، بتعبير أنطون مقدسي. ومن هنا يأتي ما عرف من

رحلاته المنتظمة إلى الأرياف والأحياء الفقيرة، كما يأتي ما عرف عنه كجليس في المقهى. فلنقرأ قصيدة (جليس المقاهي):

تلفّتْ

جليسَ المقاهي

أليف الجرائد عند الصباحْ

صريع المقادير في كل آه

رقيب الشوارع عند المساءْ

تبيعَ النساء

تلفّتْ..

ولو مرة كل عيدْ

لتعرف كيف يمر الزمان

وأنت طريد الدخان2–

وهاهي رسائله تتوالى من حلب (مقهى صيفي– مقهى قريب من المدرسة..) ومن طرابلس (مقهى الشاطئ الفضي –مقهى

■*يرى أنطون مقدسي أن صدقي اسماعيل لم يأخذ بأي مذهب فلسفي ولم يكن ليبرالياً أو اشتراكياً بقدر ما كان إنسانياً.

ظليل..) ومن باريس (مقهى مشرف على حدائق اللوكسمبورغ)، بيد أن زمن المقهى وفضاءه، كزمن وفضاء أي ركن، إن هو إلا مطرح وسانحة الشغل: التأمل والقراءة والحوار والكتابة، وهاهنا أعود إلى الأس الآخر في مروحة صدقي اسماعيل، إلى ثقافته، فمن مراسلاته المبكرة وحدها يبدو التكوين المتين، إذ لا تكاد تخلو رسالة مما كتب لعبد البر عيون السود أو لشقيقه أدهم أو لحبيبته فزوجته عواطف، من وقفة مع كتاب3-

فابن الثانية والعشرين يكتب في 46/1/24، محدثاً -حديث البصير- عن الشريف الرضي وفاليري وبودلير وبو وايلد وجويس وغوته وشكسبير وشيلر. وفي 46/8/30 يحدّث عن (مملكة العميان) لويلز، وفي 46/10/18 يحدّث عن هيلدرلن، وقبل ذلك، في 46/9/18 يحدّث عن بيتهوفن وتشايكوفسكي.

وهاهو ابن التاسعة والعشرين، يحدث حديث البصير، عن كتاب ياسبرس (الحالة الروحية لعصرنا) وروايتي هرمان هيسه (رحلة إلى الشرق) و (ذئب السهوب) وراويتي غراهام غرين (صخرة برايتون) و(الرجل الثالث)، كما يحدث عن غوته (فاوست) وهيجل وكيركيغارد وابن الدمينة وسعد بن مالك وشتاينبيك وياسبيرس (من جديد). أضف إلى ذلك معرفته الدقيقة بتاريخ التصوير والنحت وبالمدارس الفنية، وهذا بعدٌ آخر في شخصية صدقي اسماعيل الثقافية، كان لأشقائه الفنانين أثر فيه (أدهم ونعيم وعزيز).

تلك هي مروحة التكوين المستمر في الفلسفة والتراث والموسيقى والفن والنقد والأدب والتاريخ وعلم النفس والديانات، مما كان يقرأ بالعربية والفرنسية، فكيف جاءت مروحة الكتابة؟

2-في الفكر السياسي:

يرى أنطون مقدسي أن صدقي اسماعيل لم يأخذ بأي مذهب فلسفي، ولم يكن ليبرالياً أو اشتراكياً، بقدر ما كان إنسانياً، ولم يتقيد بأية أيديولجيا4-، فيما يرى جلال فاروق الشريف أن صدقي اسماعيل ينطلق من موقف مثالي، وقد انفصل فكرياً عن فلك الرومانتيكية القومية (الأرسوزي ورعيله) ليبحث عن فلك جديد أكثر علمية وثورية، رغم أن فكره ظل في جوهره فكراً قومياً لا يقبل المهادنة ولا المساومة5-. ولقد سبق لي أن قرأت الانتقائية في فكر ونقد صدقي اسماعيل6-. وهو ما لازلت أرجحه بعد عشرين سنة من تاريخ تلك القراءة، مضيفاً أن الفنان في صدقي اسماعيل كان يغالب ويغلب دوماً المفكر والسياسي، ولذلك نراه يردد ما كان زكي الأرسوزي أو ساطع الحصري أو قسطنطين زريق يرسلون في الفكر القومي، ويخرج عليهم في آن، كأن يكتب تحت عنوان (القومية العربية ليست مرحلة): "القومية العربية ليست ظاهرة جديدة تمخضت عنها الأحداث (...) هي حقيقة حية عبّر عنها العرب في مختلف مراحل حياتهم"7-. ويصدح صدقي اسماعيل أن القومية وجود، وهي طريق العرب إلى الإنسانية، وهي أيضاً حريتهم، ويكتب أن الثورة من صنع الحب، ويمجد البطولة الفردية، ولكنه يصدح أيضاً بالقيادة الجماعية، ولا يرى القومية وقفاً على حزب، ولا شأناً نظرياً، أو شعارات، ثم ينقد الأرسوزي، فيرى قوميته سليلة الرومانتيكيين الألمان، ويكتب متأخراً تحت عنوان (قومية الأرسوزي وتأثير الثقافات الغربية)، أن الأرسوزي تأثر بشبنغلر (انحدار الغرب) وكزلنغ (العالم الذي يولد) وتشمبرلن (تكوّن القرن التاسع عشر)، وأولاء جميعاً يؤمنون أن الأمة حقيقة حية تصدر عنها ثقافة أي شعب. كذلك يتابع صدقي اسماعيل تأثر الأرسوزي بنيتشه، حيث يقوم ثالوث فلسفة الأرسوزي: الحياة المبدعة، الأصالة، الخلود، وبداروين الذي مهد للأرسوزي أن يأخذ بفلسفة برغسون، و هو من أُخذ به في السوربون8-.

ولعل كتاب صدقي اسماعيل (العرب وتجربة المأساة) هو مايمثله خير تمثيل، ومبتدأه أن (خطيئة) ارتكبت، فابتدأ الفقر والحرب والقلق. وبعد أن يعرض الكاتب للحس المأساوي عند الفلاسفة (فيثاغورس وأفلاطون وهيدجر وماركس وشوبنهاور) والأديان والصوفيين والمتكلمين، يعرض للقدر عند العرب من الجاهلية إلى الإسلام إلى الحاضر، ليصل إلى أن علة هذا الحاضر هي وهم الحقيقة والاستقرار والثورة والفردية والذاتية، مما جعل العربي اليوم خلواً من أية مناعة، وجعل حياتنا سلسلة من المآسي.

يرى أنطون مقدسي أن كتاب (العرب وتجربة المأساة) كثير الثغرات، ضعيف التماسك، بلا منهجية، وليس سوى سلسلة من اللمسات الفنية والحدوس السريعة التي ترمي إلى كشف انعدام الشعور بالفاجع لدى العرب، منذ بدأ الانحسار. غير أن ذلك لايقلل من أهمية هذا الكتاب الذي حاول أن يقدم دليلاً نظرياً أو أساساً أيديولوجياً -بحسب جلال فاروق الشريف- لقضية الثورة العربية. ذلك أن تجربة المأساة عند صدقي اسماعيل هي خلاصة الشرط الإنساني، وبذا فهي الأساس الفكري لأيديولوجية ثورية للإنسان بعامة، وللعربي بخاصة. أما السبيل إلى الخروج مما نحن فيه فيحدده صدقي اسماعيل في وعي المأساة، ولاسبيل إلى التحرير

■*صدقي انفصل فكرياً عن فلك الرومانتيكية القومية ليبحث عن فلك جديد أكثر علمية وثورية.

بغير ذلك، فالمأساة هي انهيار القيم الإنسانية، ووعي المأساة هو وعي سقوط هذه القيم. أما الحرية فتعني في هذا السياق التسليم بموضوعية السقوط كحافز للانبعاث، ثم الالتزام بالعمل لبعث القيم وتحول الإنسان إلى ماغير هو عليه، سواء أكان مسيحياً أو وجودياً أم ماركسياً أم...

تتلفح أطروحات صدقي اسماعيل بالمثالية وبالتناقض، فتتنأ الوجودية مرة والماركسية أخرى والشيوعية ثالثة والنخبوية رابعة والعصبوية خامسة.. غير أن مايبقى من هذا الكتاب هو الروح النقدية التي جعلت (الفنان) يتساءل ملتاعاً منذ أربعة عقود "هل نحن جديرون بأن نصنع مصيرنا؟ بأن نشاطر الآخرين حضارة العصر الذي نعيش فيه؟ بأن نكون أحراراً؟)، فالسؤال النقدي، لا النادب ولا اليائس،

يترجّع اليوم أقوى ضرورةٍ منه عندما أرسله صدقي اسماعيل.

وقد يكون من المهم هنا، كي تكون قراءاتنا لصدقي اسماعيل في الفكر القومي والسياسي، أكبر إنصافاً، أن نستعيد ما كتب بنفسه عن انتمائه: "إنني لم أشعر يوماً بانتمائي إلى طبقة ما ذات ملامح معينة. ولولا قراءاتي للكتب الاشتراكية، ولاسيما ذات النزعة الفوضوية، لما أتيح لي أن أتبين اختلاف الطبقات بين الناس". وعلينا أيضاً أن نتابع ماكتب مبكراً في التخريب والانقلابية، وهو الذي ينتمي إلى الجيل المؤسس لحزب البعث العربي الاشتراكي. ففي رسالة إلى عبد البر عيون السود في 1946/1/15 كتب "أصبح من السهل أمس عندما بدأنا بوضع فلسفة للحزب، أن تكون غايتنا إثبات وجودنا أمام الأعداء، أي أن نتبع الجدل "المادي" الذي ندعي أننا نكافحه، إننا بحاجة إلى "رجال" تعيش فيهم فكرة ويكونون شكلاً لها"، وبعد أيام يكتب (46/1/24): "إنني قد اقتنعت نهائياً بأنني غير صالح للعمل الحزبي، لأن الإنسان كائن اجتماعي عندما يتصل بالآخرين أو يحاول التقرب إليهم والتأثير فيهم، وبذلك يفقد قيمة "الفردية" المثلى التي توهم طويلاً أنه يعمل حزبياً لفرضها على الجماهير، ولذلك فإنه من الخطأ أن ننمي الهيكل العظمي على حساب العصب".

غير أن صدقي اسماعيل سيواصل سبيله الحزبي، كما سيواصل عصبويته القومية، وموقفه من الشيوعية، وهو يتعمق فيها وينهل منها، وفي الآن نفسه، سيواصل نزوعه الشعبي، ونفوره من التحزب، فيكتب من حلب لأخيه أدهم في 1955/2/18 "لقد تخليت عن أشياء كثيرة في العمل السياسي، واخترت الكتابة نهائياً، وقد آن لنا أن نختار". وقبل ذلك (1954/3/9) يكتب لعواطف إثر الانقلاب العسكري الذي أطاح بنظام الشيشكلي، فيرى أن سبب إخفاق الانقلابات العسكرية هو عدم لجوئها إلى أسلوب الثورة، والاكتفاء بتأديب عناصر الفساد والرجعية والظلم الاجتماعي، وعدم القضاء عليها، ثم يكتب هذا الذي يبدو انقلابياً وثورياً متطرفاً: "لقد فتحوا باب الإذاعة مدة يومين لجميع أبناء الشعب، يذيعون مايريدون، واشترك الجيش والشعب في مهرجانات كبيرة". ويصف تظاهر الشعب ضد من يسميهم بالمرتزقة الذي تعاونوا مع الحكم الاستبدادي "فسرحهم المتظاهرون، وعينوا بديلاً منهم بمراسيم صدرت من الشارع، هكذا فهموا حكم الشعب، ولم تطلق رصاصة واحدة". وسوف نرى وقفة متأنية من أمر التحزب والواحدية والتعددية والانقلاب والثورة، في رواية (العصاة)، وعلى نحو يؤكد جملة الفكر القومي والسياسي لصدقي اسماعيل، مما يميزه عمن سبقوه وجايلوه، من زكي الأرسوزي وميشيل عفلق وصلاح الدين البيطار وقسطنطين وزريق وساطع الحصري إلى نديم البيطار، إذ يتقاطع مع بعض منطلقاتهم ويتمايز عن بعضها، ليتقاطع مع بعض الفكر الماركسي، ويتمايز أيضاً، وهو الذي بكّر منذ عام 1959 للكتابة في نقد البورجوازية الصغيرة (مقالته: نقد الطبقة المتوسطة)، والتفت بألمعية إلى التجربة النقابية لمحد علي القابسي، مؤسس النقابات التونسية9-.

■*إن الفنان في صدقي اسماعيل كان يغالب ويغلب دوماً المفكر والسياسي.

يثمّن صدقي اسماعيل استيعاء تجربة القابسي (الحائز على دكتوراه في الاقتصاد من برلين عام 1923) للمجتمع الوليد عقب الحرب العالمية الأول، من حيث قيام المجتمع بالعمل والإنتاج، وبالتالي من حيث تمثيل العمال للشعب وطليعيتهم في معركة الاستقلال والتقدم، ومؤدى ذلك أولوية المسألة الاجتماعية -الاقتصادية. ويستخلص صدقي اسماعيل من دروس تجربة القابسي 1924-1926 ربط الحركة العمالية التونسية بالحركة العمالية العربية، وتنظيم النقابات وتثقيفها وزجها في المعركة ضد الشركات الرأسمالية الأجنبية وظلها الداخلي. ولئن أفلحت هذه الحركة في إضراباتها وأرضخت السلطة، فقد انتهى بها الأمر

إلى الإخفاق، وأرغم القابسي على مغادرة البلاد، لكن هذه التجربة المبكرة كانت درساً ثميناً، سيأتي صدقي اسماعيل عام 1955 ليستعيده كأية أمثولة تاريخية استعادها، على الطريق المعقدة للثورة والقومية، حيث تختلط الأمشاج، من أَمْثَلَة العربي والبدء والبداوة والحرية الجاهلية، إلى أَمْثَلَةِ الكرامة والشرف، إلى الوجودية والماركسية والفوضوية وسواها. وكذا يقول عمار في مسرحية (عمار يبحث عن أبيه): "الأسطورة الخيالية الجميلة هي الحقيقة التي تصنع العالم، لأنها ترفض أن تكون إياه... أليست هذه هي الثورة؟ لعبة ساذجة.. بريئة، كل ما فيها من أدوات يمكن أن يكون نقيضاً لماهو في الواقع، حتى الإنسان"10-. وربما يصح القول أخيراً

إن صدقي اسماعيل، بقدر ماكان قارئاً في كتاب الشعب، كان يقدس مايعده مبادئ، وينفر مما قد يطرأ على المبادئ إبان الممارسة، مما دعاه بالتسوية، وذمّه، فلنستعدْ منه لما يصنع العرب ويُصنع لهم أمس واليوم من تسويات، ماكتبه عام 1958: "فالتسوية مهما يكن لها من المبررات تنطوي على شيء من التنازل والفشل في تحقيق الفكرة التي يؤمن بها الإنسان، ويناضل من أجلها. وهي إما أن تدل على ضعف الفكرة وبعدها الحقيقة، وإما أن تكون تعبيراً عن ضعف الإنسان نفسه وعجزه عن الكفاح في سبيل مايؤمن به، أو ضعف إيمانه"11-.

2-في القصة والرواية:

في بداياته التي عني فيها بالتراث الأدبي، وبالجاهلي منه بخاصة، استعاد صدقي اسماعيل الشاعر عوف بن سعد بن مالك الملقب بالمرقش الأكبر، وكتب قصة تحت عنوان (حب المرقش الأكبر: قصة تاريخية)، ظلت مخطوطة حتى ظهرت بعد وفاته في مؤلفاته الكاملة 21-. وكان قد كتب لعواطف في 1954/5/15 من رسالة: "لقد كتبت مرة قصة حب المرقش الأكبر من أجلك، فماذا فعل المرقش الأكبر؟ لقد فتح مجاري جديدة أمام العاطفة الإنسانية، أما في هذا العصر فالجميع مقلدون". وفي رسالة سابقة (1954/2/10) لعواطف أيضاً، كان قد ذكر سعداً بن مالك، والد المرقش الأكبر، فكتب: "وكم يؤثر في نفسي أن الجاهليين كانوا يعيشون في أشعارهم قضايا حية فذة لم يعرفها الإنسان المعاصر. قرأت قصيدة لشاعر اسمه سعد بن مالك عن الحرب، تكاد أن تحمل كل فلسفة "الأحرار" من هذا العصر، ومالرو بصورة خاصة: قضية الإنسان هي موقفة من الموت".

■*العـــــرب وتجربـة المأسـاة كثيــر الثغــرات ضـعيف التماسك بلا منهجية.

وقد جاءت هذه القصة الطويلة -أم الرواية القصيرة؟- في اثنتين وخمسين صفحة من القطع الكبير، ورسمت حب المرقش الأكبر لابنة عمه أسماء، وتعلمه في (دير أبان) الشامي وهجرته وبطولته وغلبة قبيلة تغلب على قبيلته بكر. وزواج أسماء من غيره، وموت جواده وخطف البرق لبصره وتهشيم أسد له، وحضور أسماء لاحتضاره.

ويذكّر بناء هذه القصة ببناء جرجي زيدان لرواياته التاريخية، سوى أن صدقي اسماعيل حرص على إهاب لغوي يضارع شاعرية بطله، وإن كان نقيض السردية المتوخاة، والتي سيقاربها في قصصه النزرة الأخرى التي ضمها المجلد السادس من مؤلفاته الكاملة، ومنها قصة (قبل السهرة) التي ترسم العطب الروحي كإشارة للعطب الاجتماعي، عبر جريمة القتل التي أودت بزوجة مدير الشرطة الجميلة العاقر، وفرار الزوج المختلف معها دوماً، والشقيقة الكبرى، والطبيب الذي يعرف سر العقم ونفور القتيلة من الفعل الجنسي، فأولاء الثلاثة تحوم حولهم الشبهة، لكن الخاتمة تكرر افتعال هذا النمط من القصص البوليسية، فتجعل الخادمة هي القاتلة. وقد ذكّرت نهاية القصة جورج سالم بنهاية أكاكي أكاكفيتش بطل قصة (الموظف) لغوغول، أو بغاركا بطل (الرغبة في النوم) لتشيخوف13-.

أما في قصة (العطب)، فسنرى الروائي الشهير المسنّ يتزوج أخيراً، وسنرى العطب الجسدي هذه المرة يغدو عطباً نفسياً، فيغدو الحب والشهوة اللذين جمعا الزوجين نقمة تدفع بالرجل إلى الانتحار، وعلى نحو يفتقر إلى الإقناع أيضاً، وقد رجّحنا (بو علي ياسين وأنا) اقتباس الكاتب لهذه القصة من قصة (حذار من الشفقة) لستيفان زفايج"14-.

وتبقى الإشارة ضرورية إلى قصتين أخريين، الأولى هي: (مذكرات الحاج عبد القادر)، حيث يرسم صدقي اسماعيل بحيدة ومكنة الشخصية الأثيرة في سرده: التاجر الشامي الثري العريق، والقصة الثانية هي، كما عنونها سليمان العيسى: (امرأة ومطار)، وفيها يرسم الكاتب بحيدة ومكنة أيضاً الشخصية الأثيرة في سرده -أيضاً-: البغيّ التي توقع في شباك الفتنة والتهريب معلماً.

سوى هاته القصص لم يخلف صدقي اسماعيل سوى مخطوطة تحمل تاريخ (7كانون الأول 1953 الساعة الثامنة صباحاً)، ولاتعدو أن تكون صورة فوتوغرافية لمظاهرة قام بها طلاب تجهيز حلب الأولى ضد عهد الشيشكلي. وهكذا تبدو الحصيلة القصصية لصدقي اسماعيل بالغة التواضع، وإن كان تنطوي على البذور التي ستنميها رواياته ومسرحياته، وأعني: البغي، والحب العذري، والأسرة الشامية العريقة، والانتحار. وهنا، وقبل الانتقال إلى روايات صدقي اسماعيل، تعجل إشكالية قصته -روايته: (اللّه والفقر)، فأنطون مقدسي يعدها قصة قصيرة15-، وعبد العزيز هلال يعدها رواية قصيرة16-، وهو من حولها إلى سيناريو نفذه التلفزيون السوري في مسلسل لعب بطوله هاني الروماني ومنى واصف. أما صدقي اسماعيل نفسه فيكتب من حلب ل... في 1955/2/18: "انتهيت منذ يومين من كتابة روايتي الأولى "اللّه والفقر" وهي محاول أظن أنها ناجحة، وقد صورت ... في أنطاكية تصويراً يحتاج كثيراً إلى رسوم من ريشتك الحزينة. وسوف أطبع هذه القصة خلال هذا الشهر بنوع من اله...

■ تـــــتلفح أطروحات صدقي اســـــماعيل بالمثاليـــــة والتنـاقض فتنشأ الوجوديــة مــرة والماركسية أخرى والشـيوعية ثالثـة والنخبوية رابعة.

رأيك؟".

صدرت (اللّه والفقر) لأول مرة في مجموعة حملت عنوانها، وضمتها مع قصتي (العطب) و (قبل السهرة). وقد عدّ أنطون مقدسي هذه القصص الثلاث روائع متكاملة من عيون الأدب الكلاسيكي. أما بالنسبة لي فـ (اللّه والفقر) رواية أولاً، ليس لأن صاحبها جنّسها كذلك، بل لما تنطوي عليه من العناصر الأساسية التي تقوم بها البنية الروائية، سواء في الشخصية أم الحدث أم الزمن17-. و(اللّه والفقر) ثانياً، رواية كلاسيكية في بنائها ولغتها، تميزت بالسرد البالغ الموضوعية، وأبهظها المفكر في كاتبها غير مرة، كما في المقارنة بين المدينة والريف، وبين المدنيين والفلاحين، وكما في اطصناع لقاء أسعد الوراق بالشباب المثقفين والحديث عنهم.

تتمحور (اللّه والفقر) حول أسعد الوراق الذي تربى على أب عاطل وسكير، وأم شحادة وسليطة وسارقة. ويبدو أسعد مَعْقِداً لنكد أبويه، ولنكد مجتمعه وجسده، ومن عمله في المطحنة، إلى السجن ثلاث مرات، والتهمة بالقتل، ومعاشرة عبد الخالق الطحان، والحاج مراد -المجرم التائب- وحب ليلى، وتزويجها من سواه أثناء سجنه، وتزويجه من شقيقتها منيرة العانس، وعلاقته بالمتمرد عبد الحي، وترحيله إلى قرية أخرى، سيغدو أسعد الوراق متديناً وموضع تبرك للفلاحين، وسيقاوم الدرك أخيراً مع عبد الحي، وينتحر بآخر رصاصة تبقى لديه.

***

لقد كانت هذه الرواية الدربة الأولى والمبكرة (1955) على هذا الفن الذي استمال صدقي اسماعيل، فكتب فيه (العصاة) التي صدرت عام 1964، بينما ظلت (اللّه والفقر) تنتظر الصدور حتى 1970. وتتأكد الاستمالة في حديث الكاتب عن شواغله الكتابية قبل وفاته، في حوار بدر الدين عرودكي معه، كما مر بنا.

ويبدأ هذا الحديث بتصنيف (العصاة)18- كرواية، حيث رآها بعضهم مجموعة قصص مشتتة، ولا يجزم الكاتب هنا في تصنيفها كرواية، لكنه يحدد الحافز العميق لكتابتها بضرورة أن يكون هناك "شاهد على هذه التجارب التي حرصت في عرضها على سهولة الأداء والارتباط بحرارة الوصف الواقعي، دون النظر إلى اصطناع "البناء الروائي" وهو مما يصعب امتلاكه إلا بعد تمرس طويل في الصياغة الفنية".

لقد أراد صدقي اسماعيل إذن كتابة شهادته بمواصفات فنية محددة. وبتواضع الفنان يردف أن تصوير القلق ورفض الواقع الفاجع وسواه، مما شغله في هذه الرواية "ليس إلا شيئاً ثانوياً أمام ترويض العبارة العربية روائياً على استيعاب التجربة العربية المعاصرة في أبعادها المختلفة".

أما (العصاة) نفسها، فقد كانت رائدة لما سيشغل الرواية العربية، وفي سورية بخاصة، منذ الثمانينات، كما تدل (الوباء) لهاني الراهب و (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف وثلاثية خيري الذهبي (التحولات) وربما رباعية (مدارات الشرق) لكاتب هذه السطور، مع الإشارة إلى الخطوة المبكرة التي عبرت عنها روايتا فارس زرزور (لن تسقط المدينة -حسن جبل) ورواية خيري الذهبي الأولى (ملكوت البسطاء) التي أهلّت بها السبعينيات. ففي هذه الروايات ومثيلاتها مما كتب جمال الغيطاني وسالم حميش وفواز حداد وآخرون، تواتر الحفر الروائي في ماضٍ أو بعيد أو أبعد، من هذا القرن أو من القرن الماضي أو من قرون خلت. ومع هذا الحفر تفجر سؤال الرواية التاريخية إلى سؤال الرواية والتاريخ بما يعنيه من اللحظات الثلاث: الماضي والحاضر والمستقبل.

...در رواية (العصاة) هذه العبارة: "حرصاً على الإطار التاريخي الذي هو الغاية من كتابة هذه الرواية، لابد من الإشارة ...يع أشخاصها هم أبناء الزمن الذي عاشوا فيه، ومن الالتباس أن يُعتبروا نماذج في قليل الكثير".

■*صدقي واصل سبيله الحزبي كما واصل عصبويته القومية وموقفه من الشيوعية.

هذا التصدير يجنّس الكاتب (العصاة) كرواية، ويحدد غايتها بالإطار التاريخي فيلتبس التصدير بين مشروع رواية ...كّر بجرجي زيدان أو برواية -قصة (حب المرقّش الأكبر)، وبين مشروع رواية تحفر في الماضي. أما الالتباس الأكبر ...صدير فهو ما يتعلق بالشخصية الروائية وبالنموذج، وهذا ما سيشغل الكاتب في صلب روايته التالية (الحادثة)، حيث ...تباس، كما سنرى. وقد يكون مما يجلو هذا الالتباس ما جاء من حديث الكاتب مع بدر الدين عرودكي، حيث يرى ...وائي في طبيعته كائناً تاريخياً. "في حين يبدو النموذج في القصة أو الرواية مظهراً لتجاوز هذه الشروط (الموضوعية) ... غالباً بفكرة الالتزام". والكاتب يفرق بين الالتزام بالمستقبل، والالتزام بالتجربة والمعايشة (!)، وينظر إلى الشخصية ...سؤال كبير في العالم لاسبيل فيه إلى الجواب النهائي" في حين يأتي النموذج في شخصية البطل الروائي من الواقعية ... وصدقي اسماعيل ينفي وجود المفهوم التقليدي للنموذج في الرواية بعامة "لأنه ما من شخصية روائية يمكن أن تخرج

من إطارها التاريخي، إلا إذا فقد حرارة التجربة".

والشخصية الروائية إذن هي همّ الكاتب، وليس النموذج. وقد عبّر عن هذا الهم في خاطرة له غير مؤرخة –وأفترض أنها تعود إلى عام 1969 من سياق إعداد المؤلفات الكاملة للكاتب19—عندما قال: "ومهما يكن في الشخصيات الروائية من الحياد بالنسبة إلى القارئ، فإن ماتنطوي عليه من القوة، يرجع إلى شيء من تبرير الوجود الإنساني، يدفعنا إلى التساؤل عن مبررات وجودنا نحن. وكل تساؤل من هذا القبيل يبعث الريبة والقلق في الواقع الذي نحياه". وفي هذه الخاطرة، نقرأ أيضاً "مهما يكن للكاتب الروائي من نزعة موضوعية وارتباط شديد بالواقع الذي يصنع منه عالمه الفني، فإن الرواية هي محاولة لبناء الواقع من جديد. وعملية البناء هذه تنطوي على الخيال الجامح واندفاع العاطفة، والمبالغة في إرهاف الحاسة، بمقدار ماتنطوي على الأمانة والصدق في تصوير الحياة".

إذا كان كل ماتقدم، وماسيلي بصدد رواية (الحادثة) يبلور نظرة صدقي اسماعيل لفن الرواية، فقد جاءت رواية (العصاة) بخاصة، تعبيراً عن هذه النظرة. عبر ما رسمت من الأجيال الثلاثة لتلك الأسرة الحلبية المحافظة الإقطاعية (آل عمران)، وفيما توسلت من تقديم الشخصية، حيث يُقطع السرد حتى يُستوفى التقديم، وتقوم بالتالي شبهة مجموعة القصص الشتيتة (مثلاً: قصة والد سامي، قصة ن.أيوب، قصة حب نادرة ون. أيوب...).

ليس الأمر في نظري قصصاً شتيتة، بل هو توليد سردي، فالقصص الفرعية تغدو قصصاً اندماجية عبر علاقات الشخصيات واشتباك الأحداث الكبرى التي تتواتر خلال عشرات السنين، منذ العهد العثماني حتى نكبة فلسطين (1948). ولأن صدقي إسماعيل معني جداً بالتاريخ –وقد كان يرى أن المؤرخين العرب القدامى كانوا جميعاً باستثناء ابن خلدون نماذج بارعة فيما يشبه الأداء الروائي– فهو يمفصل (العصاة) على المفاصل التاريخية الكبرى من السفربرلك والحرب العالمية الأولى إلى اسكندرون إلى تركيا، فالحرب العالمية الثانية وثورة الكيلاني في العراق إلى الاستقلال وحرب الإنقاذ.. بيد أن الكاتب يط شخصياته من أجيال عمران وسواهم من هذه المفاصل، ولايعلق الحيوات عليها. وبمقتضى ذلك غالباً تحضر ال التاريخية: (السلطان عبد الحميد، جمال باشا، فيصل، غورو...).

■*استخلص صدقي من دروس تجربة القابسي ربط الحركة العمالية التونسية بالحركة العمالية العربية.

بهذا اللعب وبسواه تعلن (الكلاسيكية) عن نفسها في (العصاة). فمنذ البداية ترسم الرواية شخصية عمران في الد تسميه (حي ن... شرقي مدينة حلب) بلا غرض واضح، ثم ترسم الأسرة، فتنجز الفقرة الأولى تمهيدها، ويمضي الزمر في الغالب، وقد يقفز فجأة إلى الأمام (الفقرة 27 مثلاً وحوادث أنطاكية عام 1937)، لنري في المحصلة أجيال آل عم في أقسام الرواية الثلاثة (آل عمران– الصديقان– العصبة). ومن محمد آل عمران الذي كان يؤمن بعصمة السلطا (الجيل الأول) إلى ابنته سعاد وأبنائه عمران وعباس وإبراهيم (الجيل الثاني) إلى عدنان بن إبراهيم وعالية بنت عبا الثالث)، ستمضي الرواية بتقديم بشرها وأحداثها وأطروحاتها، وسيمضي التخلخل بآل عمران، حيث يأتي عمران نسخة أبيه، وتتزوج سعاد واحداً من العامة، ويمم عباس إلى اللاذقية، بينما يمم إبراهيم إلى دمشق. وفي هذا الحراك، في ه المترامي أريافاً ومدناً، وطوال النصف الأول من القرن العشرين، ترسم الرواية حيوات الآخرين من غير آل عمران، ليأتي التخلخل في النهاية عميماً.

من هؤلاء الآخرين يبرز بخاصة ن.أيوب الذي درس في أوروبا، وتأثر بكيركيغارد، وبدأ ترجمة كتابه (خوف وارتعاد)، والذي يرى أن العقل العربي بحاجة إلى تعقيم، ويرى ضرورة ترويض الفكر العربي، كما كان يعلم طلابه في دمشق بعد حماة.

ومع ن. أيوب نرى تلميذه سامي الذي سيقضي شهيد نكبة فلسطين، وقد ربطته صداقة مكينة بعدنان إبراهيم. وثمة أيضاً الوزير راجي، الذكر الوحيد بين أخواته، والدمشقي الذي رباه أبوه التاجر على "أن يخرج من التجار ساسة الأمة". وقبل أولاء وبعدهم ثمة الشيخ حامد ورمزي وأميرة وسعدى وهدى وعبد الرحمن، وهذا السياسي (النائب) الانتهازي الذي يؤسس (العصبة): هاني المنذر، وهاهنا ينبغي أن نتوقف، لأن (العصبة) ستشبك مصائر آل عمران والآخرين، في صورة روائية للمصير العام.

أثناء حرب الإنقاذ يكتب هاني المنذر نشرة باسم العصبة. ويوزعها بين الطلبة في دمشق، مردداً: "لقد خسرنا كل شيء". ومن هذه البداية تقوم (العصبة) كتنظيم بديل للأحزاب، تنفي الآخر وتتدرع بنخبويتها: "العصبة هي أشد من التعصب. إنها الأداة الضاربة لكل وجهة نظر أخرى. إن الأحزاب لا تعيش إلا في بيئة واحدة، هي الاعتراف بالآخرين. أن نكون حزبيين يعني أننا مرغمون على أن نقرّ للآخرين بوجاهة رأيهم، مهما يكونوا مخطئين، وأن نعترف بهم أيضاً كمجموعة من البشر يدافعون عن مصالحهم. ومثل هذا الاعتراف، أياً كان شكله، هو التخلي عن الثورة. في البدء يجب أن ندين الكل".

هذا هو السبيل إلى إنشاء حركة ثورية، كما يرى هاني المنذر، مستبطناً الفاشية والنازية. وبرأيه أيضاً أن الحقيقة لا تعيش أولاً إلا مع العدد القليل، لاسيما في مرحلة الاضطراب. لذلك يدعو سامي إلى ألاّ يثق بالهزات الاجتماعية. ويروم أن يغيّر البلاد إن اجتمع حوله خمسون مسلحاً. وقد جمع حوله في (العصبة) موظفين شباناً ومعلمي مدارس ومحامين وضباطاً، ونظمهم في خلايا سرية تولى قيادتها –بالطبع– ولكنه ما إن اعتُقل حتى اعتزل. وذهبت العصبة بدداً.

قبل أن نمضي أبعد علينا أن نتساءل عما جعل صدقي اسماعيل لا يذكر أياً من الأحزاب والحركات السياسية التي عرفتها ... ن الرواية، سوى (العصبة) التي يستدعي اسمها (عصبة العمل القومي) بنت الثلاثينات التي قضت في مستهلّ ...، وتقمصت بفضل أبرز مؤسسيها (الأرسوزي) ورعيله (عفلق –البيطار...) في حركة الإحياء، فحزب البعث العربي، ... الرواية: في حزب البعث العربي الاشتراكي.

■*الله والفقـر والعطـب وقبـل السـهرة قصص ثـلاث مـن عيـون الأدب الكلاسيكي.

... المرء بحاجة إلى التمحل في التحليل وفي تأويل الاسم والرمز، ليدرك (العصبة) في الرواية هي البناء الفكري والسياسي ... الذي يروم التغير الانقلابي، وكان حزب البعث العربي تعبيره الأخير والأكبر. وتتوفر لدى أدنى مقاربة لحياة وفكر ...لحياة وفكر صدقي اسماعيل نفسه، عناصر كافية تحولت روائياً إلى ما تحولت في (العصاة).

كتب صدقي إسماعيل في مراسلاته إلى سمية، من حلب (1953/11/20) أنه مع فكرة العدد القليل من الناس، وهو ... القسم الثاني من (فاوست) ويعد بترجمة قطعة منها. ولقد رأينا هاني المنذر يردد هذه الفكرة، لكن البحث عن صدقي ...ي (العصاة) وفي (العصبة)، هو بخاصة في شخصية عدنان إبراهيم الذي ولد عام الثورة الفرنسية، وعرفته الجامعة ...وياً، وشهد حوارات المثقفين في مقهى البرازيل، واعتقل مع المتطوعين في دمشق عام 1945، ويبصر تارة على أنه نخبوي ومتميز، ويؤمن أن التاريخ أعده لمصير غير عادي، وأنه من صانعي الحياة الجديدة للشعب، وتارة يرى نفسه متواضعاً حد العجز، ومزعزع الثقة بنفسه.

عدنان إبراهيم هذا، يرى التحزب نوعاً من الاستبداد، ويقول "ماهو الهدف الأول لجميع الأحزاب؟

لندع المبادئ والغايات جانباً. الحزب يسعى إلى الحكم أولاً، وفي طبيعة الحكم أنه يقدس السلطة، لأنها ترمز إلى القوة والنجاح – وهما في رأيي أثمن المقدسات في الحياة العملية– وتقديس السلطة يعني التفرد في كل شيء، أي فرض الرأي بالقوة على الآخرين".

ويذهب عدنان أبعد بصدد الدولة والسلطة، فحتى لو أتيحت للشعب أوسع أشكال الحرية، فالقضية في رأيه تتعلق بطبيعة الدولة، وهي واحدة ولم تتغير في جميع العهود التي عرفتها هذه البلاد: "العصا لمن عصى".

وإذ تعلق فدوى على ذلك: "الحزبية هي عصيان" يقول عدنان: "بل العكس.. الأحزاب والانتخابات والمجالس النيابية والحريات والديمقراطية إلى آخر المعزوفة، كلها شباك تنصبها الدولة لكي تمنع العصيان، شيء يشبه عملية المصاهرة التي كان يقوم بها رئيس العشيرة في الماضي، لكي يأمن شر القبائل الأخرى، ويؤكد سلطانه".

أما صدقي اسماعيل، ومع التذكير بما رأينا في فكرة السياسي في الفقرة السابقة، وبرسالته إلى عبد البر عيون السود في 1946/12/24، فقد كتب لعواطف من باريس في مطلع عام 1964، أي بعيد إنجازه للرواية التي صدرت في العام نفسه، كتب أنه لم يخطر له يوماً أنه قادر على أن يضيف شيئاً منفرداً إلى مايفكر به الجميع، وكتب: "ولم يكن لي في أي يوم رأي واضح أو موقف حاسم، إلا ما كنا نشاطر به الجيل الذي ننتمي إليه". وفي الآن نفسه يشبه نفسه في علاقته مع الحزب –حزب البعث العربي الاشتراكي– بالابن العاق، ولكن عودته المثيرة إلى المنزل الأبوي تستهويه أكثر من الضلال المتمرد. وفي الرسالة عينها نقرأ: "ومع أن كل ما كنا نكتب في البداية كان يحمل غلواء التبشير وكبرياء الوصاية على الآخرين ونفوس الجماهير، فقد كان يخيل إليّ في كثير من الأحيان أننا لم نمارس "حق الوصاية" كما ينبغي، بكل ما في ذلك من تعنت فكري وغرور أرعن، لاعتقادي الراسخ بأن أياً منا ليس أكثر من أداة للتعبير عما تتمخض عنه تجربتنا الحزبية الوليدة من شعارات وأفكار".

■ الأسـطورة الخياليـة الجميلـة هـي الحقيقـة التـي تصنع العالم.

من المؤكد أن علينا الحذر من المبالغة في البحث عن شخصية وفكر صدقي اسماعيل فيما تقدم. كما أن من المؤكد أن علينا ألا نهمل مايوفره ماتقدم من إضاءة للكاتب وللرواية. وهاهو النقد الحديث أخيراً قد أخذ يُعنى بما هو فوق النصّ، أو خارج النص، من أجل النص بالطبع، أولاً وأخيراً. وعلى أية حال، فاستقراء (العصاة) تاريخياً هو الأهم، لكأن صدقي اسماعيل، ومنذ مطلع السبعينيات، قرأ بعمق تناقضات الانقلابي النخبوي والثوري الوصي على الجماهير والنافي للآخر، والممتلئ برفض القديم وبالتغيير وبنشدان الغد الجماهيري الساحر، ليصل الكاتب بذلك كله إلى الطريق المسدودة والمآل المدمّر والمفلس. وإذا كان الكاتب قد توسّل الحوار لطرح وجهات النظر لذلك كله، مفيداً من ممارسته للحوار المسرحي، فقد أثقل على الرواية في مواطن أخرى

عديدة، حين زجّ بحوارات فلسفية حول الروح والجسد (امتحان عدنان في الفلسفة) وحول الدين (في زيارة عدنان لأستاذه) وحول الرأي الآخر (في مقالة عمران). وفي الوقت الذي كانت الرواية تتندى فيه إذ ترسم الطبيعة، أو تسبر أعماق الشخصيات –وإن يكن السارد ينصّ بفجاجة: على هذا النحو كانت خواطر عمران.. أو: الحديث الداخلي.. –في الوقت نفسه ناءت الرواية مراراً بضغط فكريتها المتأتية من شواغل الكاتب الفكرية واشتغاله الفكري.

يذكر أنطون مقدسي في تقديمه للمجلد الثالث من المؤلفات الكاملة لصدقي اسماعيل –حيث رواية العصاة– أن الكاتب قال له قبل وفاته بسنتين: "سأعيد كتابة العصاة عندما يسعفني الوقت"، ولعل ذلك يشير إلى إدراك الكاتب لما نغّص روايته التي عدها أنطون مقدسي حلقة أساسية من حلقات تطور الفن الروائي. ولقد أشرت إلى مثل ذلك غير مرة، بحماسة أقل، وربما بتدقيق أكبر في موقع (العصاة) من المشهد الروائي. ويبدو –أخيراً– أن فكرة العصيان وأمر العصاة، كانت على الدوام شاغلاً لصدقي اسماعيل، وها هو في مسرحية (عمار يبحث عن أبيه) يستعيد –بعد صدور الرواية– أبياتاً كان قد كتبها عام 1958، قبل كتابة الرواية:

نحن العصاة سلالة المتمردين على الطغاة

لا نكره القانون بل نشتاق أروقة العدالة

لكنه عهد على الأجيال أن نحمي السلالة

العنف في دمنا يجول من الوريد، إلى الوريد

وبذا سيعود السؤال مرة بعد مرة فيما كتب الكاتب عن العصيان والعصاة، عن الثورة والثوار.

***

في رواية معدّي المؤلفات الكاملة لصدقي اسماعيل أنه بيّض مائة وخمسين وثمانية صفحة من مخطوطه رواية (الحادثة)، في تسعة عشر فصلاً، بعضها مرقم وبعضها معنون، وأن المسودات تتجاوز مائتين وثمان وأربعين صفحة. بالمقابل رأينا الكاتب يتحدث عن مخطوطة ناجزة لرواية (الحادثة) فيما ينوف على الألف صفحة. وعلى أية حال، فما توفّر أخيراً من هذه الرواية –في المجلد الخامس من المؤلفات الكاملة– يؤكد وحده على ألا نتجاوز (الحادثة) عند النظر في الشطر الروائي من تراث الكاتب، كما سنتبين.

■ أسعد الوراق تربى على أب عاطل وسكير، وأم شحادة وسليطه وسارقة.

توالي (الحادثة) سؤال (العصاة) عن الأنموذج وعن الشخصية الروائية، سوى أن السؤال ينتقل هذه المرة من صدر الرواية إلى متنها، ليغدو، مع عناصر شتى مماثلة، من قبيل الميتاروایة، من قبيل تفكير الرواية نفسها. ففي نهاية الفصل التاسع، نرى الشيخ محروس الذي يعتقد أنه وحده هذا "الجميع" الشامي التقليدي، ووصي على الآخرين، يعاني من الاعتراف الضمني بأن كلاً من الآخرين هو أنموذج للكل، إذا تلوث وصم الجميع بالمهانة والعار. وينقفل الفصل بتدخل السارد: "ها هنا، لابد من الإشارة إلى أن فكرة "النموذج" لم ترد عبثاً. لقد كان ينبغي أن تتصدر الكلمة الأولى من هذه الرواية [لنتذكرْ رواية العصاة: نبيل]، بكل ما تحمله من طابع تقليدي متهرئ، تجاوزه الفن القصصي منذ زمن بعيد، ولكن.. ما يستطيع الأداء إذا كانت التجارب الإنسانية الحية التي التزم بها، قد اختمرت في أرضية جماعية مغلقة، لا تمنحه من الأشخاص والحوادث والأشياء، إلا ما دمغ بالملامح العمومية.. وأصبح جديراً بأن يجسد شيئاً "من الكل"؟

ومع هذا فإن خطر الاصطفاء يبقى ماثلاً، ولابد من الاعتراف بأنه يفسد الكثير من غواية العمل الفني: لماذا كان "الأنموذج" هذا لا ذاك، مادام الواحد يمكن أن يكون الجميع؟ لا سبيل إلى الجواب. المهم أن لا يبلغ الفن حد الوقاية فينزلق إلى الرغم بأنه هو الذي اختار، وأن له غاية أخلاقية في هذا الاختيار".

في هذا المقتطف الهام الطويل، تنقد الرواية نفسها، معبرة عن ضيق الكاتب بالتقليدية التي وسمت كتابته الروائية والقصصية، وبتطلعه إلى التجاوز، مما سيشغله فيما كتب قبل وفاته من النقد الأدبي، وحيث ينقد التجاوز الحداثي للتقليدي في المشهد الأدبي، ولا يفتأ يبحث عن الحداثي في التقليدي، ويلحّ على استمرارية التقليدي، بقدر مايريد للحداثة (أو المعاصرة كما يرادف دوماً، والطليعية كما يرادف أحياناً) أن تبرأ مما يعتورها لتتقدم. واستطراداً نشير إلى احتفاء صدقي اسماعيل بالروايات الجديدة التي صدرت قبيل أو بعيد ذلك، كما في كلمة الغلاف التي كتبها لرواية هاني الراهب (شرخ في تاريخ طويل) في طبعتها الأولى عام 1970، أو فيما كتب عن رواية (الأشجار واغتيال مرزوق) لعبد الرحمن منيف إبان صدورها. وقد كان صدقي

اسماعيل على معرفة دقيقة بالرواية الجديدة في فرنسا (آلان روب غرييه ورفاقه). وليس ماتقدم غير تعبير عما حاول في (الحادثة) من تجاوز عهده بالسرد القصصي والروائي، وإن كان يتحدث عن طابعها التقليدي المتهرئ. وصدقي اسماعيل في ذلك كله يرود لما سيتواتر في الرواية العربية في التسعينيات بخاصة من أمر الميتارواية. ومن ذلك أيضاً في رواية (الحادثة) هذا الذي نقرأ في الفصل الثامن عشر، بعدما يفيض الكاتب في التحليل العميق الأخاذ لمشاعر شخصية ليلى: "يبدو –أول وهلة– أن مثل هذا الإسهاب العفوي المشتت في التعرض لمشاعر الفتاة، لا يعني شيئاً أساسياً في وقائع الرواية، ولاسيما أنه من الوقائع الأكيدة أولاً، وأن سرده على هذا النحو الاحتمالي ثانياً، يلتبس بين الوصف الحيادي والاستنتاج الدخيل والتحليل المجرد، وهي كلها –على ما هو مألوف في الفن القصصي– تفتقر إلى الكثير من اللمسات الحية المحسوسة التي هي وحدها تسعف الآخرين في تمثل الملامح الإنسانية الصادقة لشخصية نسائية من هذا القبيل". وليس يخفى ما في هذا المقتطف –كسابقه– من مكر الرواية، إذ تفكر بنفسها.

مهما يكن من أمر، فرواية (الحادثة) إذ يمضي زمنها في الأربعينيات، متابعاً ما توقفت عنده رواية (العصاة)، ستتواشج مع سابقتها في توليد السرد والقصص الفرعية واندماجية القصص، وفي العناية بالشخصية وبالحدث. هكذا تبدأ رواية (الحادثة) بتقديم الدكتور توفيق جابر في حلب بعد انقضاء عام على الحرب العالمية الثانية، وقراره بالانتقال إلى دمشق، فنتعرف في الفصل الأول: (شيء عن مزاج الدكتور توفيق) على هذا الذي مبدأه أن يستبيح كل شيء، لكي يستنفد تجربة الحياة، ولذا يتوزع يومه بين الحانة وبيت الدعارة، بعدما يفرغ من عمله.

وفي الفصل الثاني: (خيوط الفضيحة) يرمي السرد بخيط آخر عائداً إلى عام 1943 وموت البغيّ سهام، واعتقال المعلم محمود الرامي بسبب ما رثى به الميتة التي ستنبعث في سوسن وسلمى، فيكتمل ثالوث البغي: ثلاث نساء في واحدة، كما نقرأ.

يذوي محمود المعتقل، فيستدعي الحاكم العرفي للمدينة –والذي يظل بلا اسم– الدكتور توفيق جابر ليؤكد الوفاة الطبيعية لسهام، فيندحض ماتثيره مقالة محمود من شبهة قتل السلطة لها. وفي لقاء الثلاثة يعلن محمود أن البغي انتشلته من حضيض التعاسة، وأعطته كل شيء، ويتساءل "من قال إنها بغي؟ متى كان الجسد وحده مصير الإنسان؟".

في الفصل التالي: (أشياء خاصة أخرى عن الحاكم والطبيب) تتخلق سهام باسم سوسن، وفي الفصل الرابع: (لماذا اعتاد توفيق أن يشرب الخمر في النهار) يأتي جواب السؤال – العنوان في تواطؤ الطبيب مع الحاكم، وفي قلق روحه وجسده. أما في الفصل الخامس: (السهرة) فتظهر سهام مع محمود والدكتور توفيق، ونقرأ يوميات المعلم العاشق.

وتعود بنا (الحادثة) إلى دمشق ونشأة الدكتور توفيق، وتجربته (المشبوهة) في (البيت المشبوه). ثم يعود بنا الفصل السادس: (نهاية السهرة وأزمة توفيق) إلى حلب، حيث يخفق مع سهام، ويتأزم، لتفضي به الأزمة في الفصل التالي (كيف انزلق توفيق في الإساءة إلى الآخرين)، فيوقع تقريراً طبياً كاذباً، يدعي إصابة سوسن بمرض خبيث، فتبعد عن المرابع، ويعتقل محمود ثانية بتهمة التحريض على الشغب. وهنا تعود الرواية إلى مفتتحها: انتقال جابر إلى دمشق في الفصل الثامن: (حيث المنزل الأبوي)، ونتابع نشأة الدكتور جابر في شارع الصالحية.

يشكل ما مر بنا من الميتارواية الفصل التالي/ التاسع الأخير المعنون بهذا العنوان المباغت في سردية روائية: (حول الأنموذج الروائي). ومن بعده ستتوالى الفصول مرقمة حتى الفصل التاسع عشرة، فترسم التجربة الجنسية لتوفيق مع البغي، وتجربة الحب مع ليلى تنفرد قصتها بالفصل السادس عشر، وبسببها تعود الميتارواية في الفصل الثامن عشر. ويتوقف المنشور من الرواية عند قدوم الدكتور توفيق من حلب، وعمله في المستشفى مع زميله رضوان، وتجدد لقائه بليلى، وزيارتها لرضوان في منزله بغياب توفيق، فيما يؤمئ إلى ميلها عنه إلى زميله.

بالطبع، سيظل أي قول في رواية (الحادثة) معلقاً على ما نُشر منها. ولكن هذا الذي نُشر، يجلو ماجدّ للكاتب في كتابة الرواية، بقدر ما يجلو وشائج (الحادثة) مع سابقتها. فاستقامة الزمن وتصاعديته تتراجع في (الحادثة)، وإن ظل هذا التراجع منتظماً. والعناية بالحدث تغدو مثل العناية بالشخصية. وإذا كانت (العصاة) قد ذهبت إلى أن الشخصية الروائية كائن تاريخي، فـ(الحادثة) تذهب إلى أن "الحادث الروائي تاريخ إنسان حيّ". وتتخفف الفكرية من الإبهاظ الذي كان لها في (العصاة)، ويتعمق [illegible]نفسي) للشخصية الروائية –مراهقة توفيق مثلاً– بقدر ما ينتأ إعلان السارد عن نفسه، إذ يقول: (كما ذكرنا) أو يقول: [illegible]ا أن نتساءل)... وبقدر مايعلن السارد عن دخائل هذه الشخصية، فيردد (كما يدعوها في حديثه الداخلي –خلال هذا [illegible]داخلي– الواضح أن حديثه الداخلي هذا– الفضيحة أصبحت مثاراً للحوار الداخلي في مشاعر الطبيب...). وإلى ذلك [illegible]دثة) في التهجين، عبر يوميات محمود الرامي، وعبر مراسلات توفيق وليلى، على التهجين المحدود في (العصاة) في

■ ***رواية (الحادثة) إذ يمضي زمنها في الأربعينيات تعتني بالشخصيات وبالحدث.***

أشعار عمران أو مراسلات سواه.

وتبدو عناية رواية (الحادثة) بالبغي، وما يتصل بها من حديث الجسد والحب والمجتمع. إنجازها الأكبر. وقد سبق أن أشرنا إلى عناية سرديات صدقي اسماعيل بشخصيات البغي، وهو مايتسرّب إلى شعره، كهذا الذي كتب عام 1951 في بغيّ تحتضر:

مـــــلء الحيـــــاة لذائـــــذي وفمـــــي *مـــــــــازال للقـــــــــبلات ظمآنـــــــــا*

كـــــم مـــــن حبيـــــب ضـــــمني ومضـــــى *كـــــالطيف أســـــأل عنـــــه هـــــل كانـــــا؟*

ولا ينبغي لحديث السارد في (الحادثة) عن التجربة المشبوهة لتوفيق الجابر في البيت المشبوه أن يجنح بنا إلى تقييم سلبي للبغي في الرواية. فالثالوث البغي (سهام وسلمى وسوسن) هو ما تتمحور حوله حياة محمود الرامي الذي كتب في رثاء سهام: "لم يكن لديك وقت لحديث الوجدان.. ولماذا؟ ما دام كل شيء يجري في الخفاء. أنت في مكانك السري المغلق من طرف.. والعالم كله من الطرف الآخر.. جميع الآخرين. تمنحينهم رضاك المعطر وتخونينهم جميعاً دون اكتراث. أية رعية مأخوذة يراقب بعضها بعضاً من أجلك، في غيرة وافية؟ ويابؤس الذين يكتمون عنك شيئاً، أو يحاولون أن يعرفوا لماذا؟."

هذا من جهة الرجل، أما من جهة البغي فتتعدد الوجوه. وتلك هي سلمى التي يحاورها محمود في الحب، فتقول: "الحب؟ كلمة دخيلة.. لا أعرف لماذا أراها نابية حتى الآن". وإذ يؤكد محمود أن هذه الكلمة الدخيلة هي الحقيقة الوحيدة في وجوده مع سلمى، تقول: "لا، إنها السؤال المثقل بالظنون. لا يرد إلا حين يكون هناك إحساس بأن الآخر ما يزال سؤالاً، ليس بيننا آخر".

وتتساءل سلمى عن علاقة الوفاء بالجسد، مؤكدة أنه لابد من استعمال الجسد بشكل أو بآخر، دون أن يمسّ ذلك علاقاتنا العاطفية. ومقابل ما مرّ من سؤال محمود (متى كان الجسد وحده مصير الإنسان) تقرر سلمى "كل شيء يمكن أن يزول من الوجود ويتشتت، إلا هذا الجسد الذي يمنح المتعة والحماية في آن واحد". ومن المهم هنا أن نستذكر ما كتب صدقي اسماعيل في أوراقه المتناثرة، ومنه "حياة الإنسان هي الجسد، لأنه بالجسد تصبح الأفكار فعلاً، وتتحول العاطفة إلى عصب ودم، ويكتسي الخيال نفسه لحماً تنبض فيه الدماء الحارة". ومن ذلك أيضاً أن الجسد "هو شيء من القدر الذي لا يؤمن إلا بما هو حتمي". فللجسد والبغي، مثل الحب والروح، وربما أكثر، شأوهما الكبير في إبداع وفكر صدقي اسماعيل. ولعل ماكتبت رواية (الحادثة) عن الصوت والجنس أن يكون وحده امتياز الكاتب. ففي الفصلين الحادي عشر والثاني عشر يرسم الحساسية الرهيفة لتوفيق في مراهقته بوقع الصوت الأنثوي، وتقربه لإيقاع هذا الصوت لدى من حوله من الفتيات، على طريق وعيه للنداء الجنسي الكامن في الصوت وفي الجسد، وهو ما سيمضي قدماً عبر التجربة الجنسية الأولى، والمتوالية، مع البغي التي تكبره، وقد تكون أماً، فصوت النضج الأنثوي المهيمن يحمل لتوفيق كل وعود الاستباحة، وكل ما في الاستجابة العفوية من ازدهار الحنان. وعندما يلتقي بليلى، يتغلغل صوتها فيه "كأنه الحداء الغامض"، ويصير الصوت الإيقاع الذي ينبغي أن يستبدل بكل نبضات القلب وحركات الأعضاء والخلاء، فصوت ليلى كان سبيله إليها. وتتألق خبرة الكاتب الموسيقية في التعبير عن أمر توفيق مع الصوت، فيكتب ليلى "كان إيقاع الصوت وديعاً، عريض الانسياب، دافئ الحاشية، يحمل بين العبارة والأخرى إجهاشة مؤثرة تظللها الدم... إلى هذا وإلى ما تقدمه، بانقطاع المنشور من الرواية، فعلى ضوء هذا المنشور يتأكد الوعد برواية هامة، لولا موت صد... أكد خسارتنا، ليس بـ (الحادثة) وحدها.

■ الموعد الذي يحلم به القلب طوال العمر لايأتي إلا بعد فوات الأوان.

3-في الشعر: سمرتها هي السرّ:

في السابعة عشرة من عمره، كتب صدقي اسماعيل قصيدته الطويلة (حنانيكما أيها الفرقدان)، وفيها:

حنانيكما أيها الفرقدان

إلام بمسراكما تخفقان

أمن ألم؟ فلمن تشرقان؟

أطلاّ أطلاّ فقد تعلمان

لماذا شكوتُ صروف الزمان.

وقبيل ذلك كان الفتى قد كتب في حلب عام 1939.

مـــــــــن الأرض مـــــــــن أرضـــــــــكَ   العربيـــــة التهمـــتَ حريـــــةً مطلقـــــةْ

وفي عام 1940 كتب في الموت:

ســـــرُ ودعنـــــا يـــــا مـــــوت يلثمنـــــا   الخلـــــد ويحـــــدو بنـــــا نشـــــيد البقـــــاءِ

قـــال لـــي ســـاخراً: ومـــالي عـــن الأرض   ســـــــبيل وعبرهـــــــا أشـــــــلائي

حببتنـــــي إلـــــى الحيـــــاة ارتعاشـــــات   العـــــذارى فـــــي حلمهـــــا اللانهـــــائي

حببتنـــــي إلـــــى الحيـــــاة وللتـــــدمير   فيهـــــا مصـــــارع الشـــــهداء

بالإشارات التي تنطوي عليها هذه المقتطفات (التأمل والطبيعة- العنفوان القومي- الحسّ بالموت) تقدم الفتى إلى شبابه والشعر. ومن مطلع الأربعينيات إلى نهاية الخمسينيات بات بوسع المرء أن يرسم العلامات التالية لصدقي اسماعيل كشاعر:

1-ترجّحه بين العمودي وشعر التفعيلة، ومحاولته لقصيدة النثر، واستئثار الأول به، وامتياز ما حاول فيه على ما حاول في غيره.

2-مقابل ممارسته للشعر -أم النظم- الكاريكاتيري في جريدة (الكلب)، شغله الشعر في التعبير عن جوانيته أمام الماه ،ائيات بندرة، كما في هذا الذي كتبه عام 1948 تحت عنوان (دموع الحلاج):

■ العـالم حبيـب إلـى نفسـي كقبـل الأطفال.

ـــه فـــي قلبـــي الضـــياء الـــذي   يرنـــو إليـــه الناســـك المـــؤمنُ

مـــرة الشـــيطان فـــي عنصـــري   نـــــزوة وحـــــش ودم أرعـــــنُ

لك كان أمر الشأن القومي، بندرة، كما في قصيدة (فرات) التي كتبها عام 1951، أو في قصيدة دمشق التي كتبها عام نها:

نـــي أنـــت يـــا دمشـــق ومـــأواي   إذا مـــزق الشـــقاء كيـــاني

ـــف أمســـيتَ مـــوطن الـــذل والعـــار؟   أمـــا كنـــت نهلـــة الظمـــآن؟

شـــعبك الحـــر هدمتـــه الطواغيـــت   فأمســـى ســـرباً مـــن القطعـــان

أما التعبير عن الجواني أمام الطبيعة وأمام المرأة، فقد استأثر بأغلب وأفضل ما كتب، وهذا ما سنفصل فيه.

3-وظف صدقي اسماعيل بعض شعره في المسرحيات التي كتبها، كما سنرى في الفقرة القادمة.

4-إن هذا الذي قال:

مـــا أنـــا غيـــر شـــاعر قلـــق   وقلـــب قـــد مزقتـــه الخطـــوب

والذي كتب عام 1948:

خطيئة الشاعر

ورأى أن الشاعر معلم حياة ما يصنع منه القدر (في: تجربة المتنبي)، سيميل عن الشعر منذ منتصف الخمسينيات، كما تعبر رسالته إلى أخيه أدهم في 1954/8/15 ومنها "أترُى قد مات نهائياً ذلك الشاعر الذي كنت أحلم أن أكون إياه، أم إن التعب

قد نال مني؟". وسرعان ما ستجيب نهاية الخمسينيات على هذا السؤال، عبر رسالته إلى عواطف في 1959/2/14، حيث يخبرها أنه يراجع قصائده القديمة، ويقول: "إنها قصة حياتي، ولكمن يؤسفني أنني لم أعد قادراً على كتابة الشعر". لقد انتزعت صدقي اسماعيل من الشعر كتاباته الفكرية والقصصية والروائية والمسرحية والصحفية. وقد جاء ما كتب من الشعر في إهاب النقلة الحداثية الشعرية نحو التفعيلة والخمسينيات. بيد أن صدقي اسماعيل لم يستطع أن يترك بصمته الشعرية بين جيله، إذ كان الشعر عنده أقرب إلى (شأن خاص). ويتجلى ذلك بخاصة فيما استأثرت به المرأة التي تتعين بالسمراء قبل أن تتعين السمراء بعواطف. فمنذ عام 1945 يكتب:

ماذا يريد القلب من صدرك الناهد يا سمراء؟ ماذا يريد؟

وفي عام 1947 يكتب:

القمر البارد لا يشعر وأنت يا سمراء لا تعرفين

أي اشتياق في دمي يهدر وكم بنفسي للهوى من حنـ

■ كانت تجربة السمراء حاسمة في حياة صدقي إسماعيل

لكن السمراء –عواطف ستهلّ، وسيغدو ما يكتب العاشق من الشعر ابتهالاته لها، وبخاصة منذ عام 1953. و إهداءاته لقصائده: (إلى ع.– إلى السمراء– إلى عواطف) فيندر ما كتب في المرأة أو الحب لغيرها، ومن ذلك النادر هذ البديعة التي تعنونت بـ (إلى ريفية):

ريفيةُ الأهداب من زغب السفرجل ساء

ومن ارتواء القمح في شهر الحصيدة وجناته

ومن الدوالي في تخو م الصيف غمغم ناهد

لقد كانت تجربة السمراء حاسمة في حياة وإبداع صدقي اسماعيل. ولتبيّن ذلك ينبغي أن يُقرأ هذا الشطر من شعره بحضور ما كتب أيضاً للسمراء في مراسلاته وفي نصّه الطويل "صفحات عن الحب"20–

أما المراسلات، فمن المؤسف أن معدّي المؤلفات الكاملة لصدقي اسماعيل لم يثبتوا رسائل عواطف أيضاً له، ولم ينشر حتى اليوم من الرسائل شيء. ومن الملفت أن مقاطع من رسالة مؤرخه في (1952/7/19) قد جاءت نثراً موقّعاً: ترك فيه أحدها للوردة الذابلة في نادي الشرق بحلب أن تقول: "بلادي هناك، هناك نسغي يسيل، وينبت كل نضير جميل. ومن تربتي، يفيض الندى، وكل عروقي تذوب حنيناً إلى تربتي". وهاهو في الرسالة التالية (1952/12/6) يرسم مفهومه للحب وما يتصل به من مفهوم الذات والآخر، فيكتب: "الذات لا وجود لها إلا فيمن تستطيع أن تكون وإياه وجوداً جديداً يعلم الاثنين فن صنع "الجديد" باستمرار. وأول جديد هو هذا الاتحاد المطلق الذي يحررنا من العكوف على النفس، والركون في قوقعة الأنانية التي تحبسنا فيها ضرورة الحياة اليومية. أن نكون ما نحب هو الإخلاص الحقيقي للذات،

وهو المهمة الوحيدة للإنسان على الأرض "وفي 1954/5/15 يكتب لحبيبته: "إن إيماناً عميقاً بنبل الطبيعة البشرية ليدفع إلى أن يربط الإنسان مصيره أبداً بمصير الآخرين". وفي 1954/7/7 يكتب: "يخيل إليّ أن كل ما في الحب من عظمة تكمن في هذا: إنه يمزق الأخيلة عن القلب الإنساني ويعلمه أن يخفق في حرية، أن يقول كلمته في سذاجة ونبل، وبكلمة أخرى يرغم الإنسان على أن يعيش حسب فطرته وطبيعته. بذلك يكون ذاته في كل حين".

وإلى الحب والذات والآخر ينضاف الجسد في نص (صفحات عن الحب) الذي يشتبه بالبوح والمذكرات والمناجاة، نثراً وشعراً، مجسداً التجربة الحاسمة لصدقي اسماعيل، تماماً كما عبر في خاتمة هذا النص، فعدّ صفحاته بداية لنص مستحيل، قائلاً: "هذه الصفحات بداية. إنها أيام طوال عرف فيها قلبي تجربة حب عجيب لا سبيل إلى الكتابة عنه". وقد جاء هذا النص في قسمين، عنوان الأول (صفحات عن الحب ليس لها تاريخ) وعنوان الثاني (الحب فوق الزمن.. كما لو أنه على موعد مطلق).

في الحب، يوالي هذا النص قول الرسائل –وأضيف: وما تضمنته سرديات الكاتب– فنقرأ: "هذا الحب ليس حادثة عابرة ولا تجربة. إنه حياة جديدة لي. إنه أكثر ما في حياتي جداً ورهبة". ويقول: "أحب السمراء حتى الموت. أقدس جمالها. عندما تجفوني لا أغضب ولا أتألم. أراها مع الآخرين فلا تتملكني الغيرة. حسبي منها أنها موجودة على الأرض".

يرتهن العاشق، كما نرى، لمن يعشق: "إني أفكر بها أبداً كأنني خلقت لها"، مذكراً بارتهانه في الحب العذري، وقد مر بنا كيف أن صدقي اسماعيل كتب قصة (حب المرقّش الأكبر) كرمى لعواطف، فالعذرية العتيدة تجعل العاشق يكتب "إنني أرفض رفض الطفل دواءً مراً"، والمعنى: اللذة الجسدية، فالاكتفاء الروحي يلوي بالعاشق عنها، لذلك يكتب: "لم أقرب الجسد من ريه بعد الآن"، فجمالها يعلمه الاكتفاء من جميع مسرات العالم بالنظر إلى الحبيبة والتمتع بقربها، وخلاصة تجعل الحب المحب عنوان الكرامة والحرية، فيكتب: "وفي الحب وحده تعيش الكرامة والحرية، لأن الحب وحده يعطي الوجود معنى، يعطيه صفة الإيمان بنبل النفس الإنسانية وقدسيتها، وهما التعبير الحقيقي عن الكرامة، ويعطيه صفة التجدد الدائم وهي التعبير عن الحرية". ولأن المحب تزوج ممن يحب، فقد يكون له أن يميز بين الحب قبل الزواج وبعده، فيكتب: "ما الزواج ليس كلمة أو قبلة، أو بوحاً جميلاً، بل ما يحدث ليس إلا تحريراً نهائياً للنفس، تأهباً لا حدود له من أجل في تيار البساطة والصفاء والحب العظيم".

■ *أكتب عن الناس الذين يحيطون بي وهو كثار كالكنوز المليئة بالمفاجآت*

د الآن إلى ما كتب صدقي اسماعيل من شعر في السمراء، عبر هذه الاختيارات التي سندعها وحدها تعبر عن بعض أ، وتضيف ما لعله ينسج قصة حب نادرة. ونبدأ من القليل الذي كتب صدقي اسماعيل من قصيدة النثر، مع محاولة لاختيارات مما لعله ترهيل. ففي قصيدته (كما لو أنه على موعد مع المطلق) نقرأ:

كثيرات حدثنه عن الحب ولكنه كان ينسج حولها أجمل الأساطير

وفي قصيدة (أشياء كثيرة عن الحب) نقرأ:

أشياء كثيرة عن الحب يجهلها الناس:
ذلك النهم المتوحش إلى أن نلمس من نحب
ونغمره بالقبلات الدافئة
كما لو أن سعادة عظيمة تفرّ من الدنيا
وذلك النسيان اللذيذ الذي ينساب في جوارحنا
عندما تبتعد عنا ذكريات من نحب
وتلك الغبطة التي يغمرنا بها شعورنا بعد الفراق
بأن من نحب لا يزال حلواً جديراً بأن يحبه الآخرون
وجمال هذه الكلمات التي تهمس بها إلينا شفتان جميلتان:
-هل أحببت يوماً؟

أما في الشعر العمودي، وهو الغالب، فنقرأ من عام 1952:

أمـــا كنـــت للســـمراء خفقـــة مهجـــةٍ *** ***ونـــادراً يـــزول الـــدهر يومـــاً ولا تخبـــو؟***
رويـــداً رويـــداً فالأســـى يجلـــب الأســـى ***ومـــن خفقـــات القلـــب يضـــطرب القلـــب***
فعـــش نائيـــاً عمـــن تحـــب فحســـبه ***بأنـــك مازلـــت الـــوفي الـــذي يصـــبو***

***

لمـــــاذا أثـــــرت هـــــواي الـــــدفين ***بإشـــــــراق ســـــــمرتك الســـــــاهية؟***
مـــــن يبلـــــغ الســـــمراء أن الهـــــوى ***يعصـــــف فـــــي أعمـــــاق وجـــــداني***
يغـــارون أنـــي والســـمراء فـــي الهـــوى ***كـــروح بأنفـــاس الأزاهيـــر شـــارد***
وأنهـــم فـــانون والحـــب خالـــد ***ومـــا كـــل مـــا ضـــمّ الوجـــود بخالـــد***

■ *لا أريـــد أن أكتـــب اليـــوم ماأبصق عليه غداً أو أستنكره*

وأن هوانـــــا غبطـــــة ســــــرمدية ... *وصــــمت عميـــق كابتهــال المعابـــد*

***

اليــــوم حبــــي ســــمرة ظامئـــــة

مـــلء نفســـي تطـــوف ذكـــراك ســـمراء ... *كصـــــوت آتٍ مــــــن الأعمــــاق*

***

وعـــن النبـــع، قلـــت: ســـمرتك البكـــر ... *وحُسْـــن كـــالخمر يُنهـــل نهـــلا*

ومن عام 1953 نقرأ:

ســـميراء هـــذا الفجـــر أحــلام شـــاعر ... *يريـــق عليهـــا الحـــب ســـحراً ويغـــدق*

ســـميراء مـــاذا لـــو يطـــوف بنـــا المـــدى ... *غمـــام بـــأجواز النهايـــات مطلـــق*

ومما لم يحمل تاريخاً نقرأ:

***

وأحلـــم بالســـمراء وهـــي بعيـــدة ... *فـــألقى جمـــال الـــروض قفـــراً حيالهـــا*

لهـــا اللّـــه والأحـــلام بينـــي وبينهـــا ... *أعـــن همســـات الشـــعر صـــانت جمالهـــا؟*

***

قلـــت هـــي الســـمراء فـــي خـــافقي ... *مـــن حبهـــا جـــرح عميـــق الأثـــرْ*

***

هنـــا عشـــقها الـــنفس، ســـمراء غضـــة ... *علـــى وجههـــا حلـــم حـــزين مشـــرد*

مقدســـــة أدنـــــو إليهـــــا ومهجتـــــي ... *دمـــــوع وقلبـــــي خاشـــــع متعبـــــد*

فياســـر مـــا أحيـــا ويـــا ســـحر مـــا أرى ... *ويـــا قلـــب لا تخشـــع فأنـــت المخلـــد*

***

حـــدثيني: كيـــف الســـبيل إلـــى الحـــب ... *وأنـــــت الصـــــغيرة الســـــمراء*

أو لا تـــــذكرين أيـــــام تبكـــــين ... *حيـــاء.. ســـرّ المجـــون الحيـــاء*

***

مـــن قُبَـــل الســـمراء هـــذا الضـــنى ... *ومـــن هواهـــا صـــمته العـــذب*

أحببتهـــا واللغـــز فـــي طرفهـــا ... *يحنـــو علـــى أســـراره الهـــدب*

■ المحبـــة الدائمـة تـؤذي كما تؤذي الكراهية

4-في المسرح:

في تقديم رياض عصمت للمجلد الخامس من المؤلفات الكاملة لصدقي اسماعيل، يرى بحق أن المسرح وسيلة تعبير لإيصال الفكر، لدى اسماعيل. ويعلل عصمت ذلك بحق، موجزاً علامات الكتابة المسرحية لإسماعيل بوطأة السردية، وتذرير

الصراع في ذرى صغيرة، ودور الشخصية المسرحية كناطق بالحوار، فهي ليست حرة ولا حية، والكاتب يسيطر عليها طوال الوقت، كما أن الحوار يأتي على نسق واحد. وصدقي إسماعيل لا يأبه –بعامة– بمقتضيات المسرح، ولا يفكر بالعرض.

على الرغم من ذلك يرى أنطون مقدسي أن مسرحية (أيام سلمون 1962) مع (اللّه والفقر)، على درجة عالية من الكثافة، قلما نجد لها مثيلاً في الأدب العربي المعاصر، ويصنفها بين النصوص الكلاسيكية. وقد تكون (أيام سلمون)، وبحماسة أقلّ، أفضل نصوص صدقي اسماعيل المسرحية، لكنها تظل متواضعة بالقياس إلى سياقها المسرحي السوري والعربي، وقد عُرضت بعيد وفاته، فباتت في العرض قصة والي الشام أواخر القرن الثامن عشر (سنان باشا)، لا قصة سلمون رئيسة بيوت البغاء –وبناتها، وهو ما أراده النص الذي عاد فيها الكاتب إلى قرن مضى، كما فعل سعد اللّه ونوس مراراً، لكن عين ونوس كانت دوماً على العرض، وخبرته الفنية جعلت شخصياته التاريخية من لحم ودم، ولونت حواره، ومركزت الصراع، مما افتقرت إليه (أيام سلمون) وإن يكن بدرجة أدنى مما بدا في نصوص صاحبها الأخرى.

لقد بدأت (أيام سلمون) بخمس صفحات من السرد، كذلك كان في بداية الفقرة الثالثة، لكأننا مقبلون على رواية أو قصة. وفي الحوار النسقي ستبدو السردية غرضاً مبهظاً وشبه وحيد، لتقدم الأحداث المفصلية والشخصيات، من قدوم الوالي وفتنة الانكشارية في دمشق، إلى غواية سلمون للتاجر الشيخ الهامي وزواجه منها، ثم انتحاره بسبب الفضيحة –هاهو انتحار آخر إلى انتحار أسعد الوراق والروائي ب.. –وتسليم سلمون للشعب، وتسليح الفلاحين بدل الانكشارية، وتزويج زعيمهم لبنت الحاكم. وعلى أية حال، فإن ثراء شخصية سلمون قد حماها بدرجة أو أخرى مما أرهق فنية النص، وبخاصة حين تلقي بمشروعها: إلغاء دور البغاء: "لا يتبدل إلا الأمكنة.. توزع البيوت في جميع الأنحاء فتضيع دون أن تمس شعور الناس، والبنات يستطعن العمل في حرية أكثر وفي كتمان أشد".

بهذا المشروع جعلت سلمون الوالي يطلب اجتهاداً يفتي بضرورة التسري خارج البيوت، فتشترط بنته (فاطمة) ألا يكون الرجل متزوجاً، ويشترط الهامي ألا تكون البنت متعلقة بآخر. لكن سلمون تُسلِّم للشعب لتلقى مصيرها كبغيّ تجعلنا نستعيد ما تقدم بصدد ثالوث البغيّ (سهام– سوسن– سلمى) في المنشور من رواية (الحادثة). كما تجعلنا المسرحية نفسها نستعيد حفر رواية (العصاة) في نهاية القرن التاسع عشر، قبل أن تتقدم إلى منتصف القرن العشرين، حيث سيكون منهل مسرحيات صدقي اسماعيل الأخرى، وأعني مفصل نكبة فلسطين عام 1948. ففي المسرحية الأولى (سقوط الجمرة الثالثة –1964)، وعبر شخصية البرلماني السابق بدر الدين السالم وأخته أميرة وابنته وداد وخطيبها المهندس، ترسم المسرحية ذات الفصل واحد المناخ الاجتماعي السياسي إبّان النكبة، وبداية سقوط القديم (الجمرة الثالثة يبدأ سقوطها في الربيع) وصعود الجديد (المهندس والسائق).

■ *الكتابة كانت للكاتب –هي– الوجود ابتداءاً من (الشيء) إلى (الآخر)*

منذ هذه البداية تتلامح العلامات التي ذكرنا لكتابة صدقي اسماعيل المسرحية. وستلي مسرحيتا (عمار يبحث عن أبيه– 1968) و (الأحذية– 1966) لتؤكدا ذلك، وهما أيضاً تتمفصلان على نكبة 1948، الثانية: قبيل النكبة فيما ترسم من المدينة السورية عام 1948 بين حذاء السيدة الدمشقية وأحذية الجنود، والأولى: بعيد النكبة. وهذه –أي عمار يبحث عن أبيه– لم ينشر منها في حياة الكاتب سوى الفصلين الأولين (جريدة البعث 1968/8/3)، فيما اختار محقق المسرحيات في المؤلفات الكاملة (رياض عصمت) من بين ثلاث صياغات مخطوطة للفصل الثالث، الصيغة التي اكتمل بها نشر المسرحية. وإذا كان عدم نشر صدقي اسماعيل لأي من الصياغات الثلاث يعبر عن تشككه، فقد رأى أنطون مقدسي أن مسرحية (عمار يبحث عن أبيه) هي الأكثر أصالة والأبعد مدى بين مؤلفات صدقي اسماعيل. ولئن كنت أجد نفسي مرة أخرى مختلفاً في هذا الأمر مع من هو الأقرب إلى صدقي اسماعيل والأقدر على درس نتاجه، ولئن كنت أحاذر من الحماسة، فما هو أوْلى من أصالة وبعد مدى مسرحية (عمار يبحث عن أبيه)، ما تحقق فيها من الفن المسرحي.

تبدأ المسرحية بثورة الفلاحين على الإقطاعي منصور الحامد الذي يعيش في عزلة قصره ولا يظهر على المسرح، وهو من اشترك بسائر الثورات ضد المستعمر الفرنسي، وقاد فلاحين إلى حرب فلسطين 1948.

يذكّر قصر منصور الحاد –كما نوه أنطون مقدسي– بقصر كافكا. ويستدعي منصور ابنه عمار الذي كان قد أنكره، فيسمح الثوار المحاصرين للقصر لعمار بالدخول شرط قتله لأبيه. لكن عمار يتقمص في القصر شخصية أبيه. وسيقتل زعيم الثوار (فاروق) حين يدخل القصر (أخفقت الثورة) بينما تتابع خطيبته سعاد حمل السلاح (استمرت الثورة).

تنوء مسرحة ما تقدم بالخطاب وبالمقالة، ومن ذلك ما يبدأ به الفلاح المشهد الثاني من الفصل الثالث، طوال صفحتين،

ومنه حواريات الأب في هذا المشهد أيضاً. غير أن المسرحية تنوء بخاصة تحت وطأة الشعر العمودي وشعر التفعيلة الذي سعى الكاتب إلى أن يجعله يوفّر للمسرحية الجلال الكلاسيكي، فقادها إلى النقيض في زعمي.

تبدأ المسرحية بـ (صوت) يقول (بعد تخليصه مما أحسبه أنه ترهيل):

يقولون في البدء كان الحريق

ولم تبق من ذكريات الحريق

سوى غيمة من رماد

فكانت نفوس البشر

ويقرأ الفلاح في أول ظهور له من شعر التفعيلة، ولا ندري إن كان هو المعنى في الظهورات التالية لـ (شخص) ولـ (صوت متشرد)، فكل منهما، كالفلاح، "يمر بثياب دون أن يلتفت". ويستأثر الشعر العمودي بأصوات الأم وفاروق وسعد الدين، فيما يتناوب مع شعر التفعيلة في صوت عمار وسواه. وفي ذلك كله يزجّ صدقي اسماعيل بما سبق له أن كتب من الشعر قبل سنوات من كتابة المسرحية، فمن قصيدة (بعض النساء) يقول (صوت):

بعض النساء كأنهن

الدفتان من الكتاب

■ ***إننا بحاجة شديدة إلى إعادة الثقة في نفوسنا وغحياء الأمل والإراده***

ومن قصيدة 1958 يقول (صوت):

مضى العمر إلا الأقل

كما يذبل الحب في الأمسيات

مضى العمر إلا القليل

كأسطورة نسجتها الحياة.

ويوجز الشعر غرض المسرحية في رسم عقابيل نكبة فلسطين، في مثل هذا النشيد الجماعي:

سئمنا الشعار وراء الشعار

سئمنا حديث الخرافة

أو في مثل هذا الذي يبدأ به عمار المشهد الثاني من الفصل الأول، ناطقاً باسم جيل أبناء النكبة:

ولدت غداة انتهى الأقوياء

وجاءت أماسي الصغار

فوانيس عهد وضوضاء عار

وكان أبي مولعاً بالسفر

وأمي أسطورة الشائعات

وبذا يثقل الأداء الفني في هذه المسرحية، كما أثقل سواه أداء سواها، فجاءت حصيلة الشطر المسرحي من كتابات صدقي اسماعيل متواضعة. وكما في الشعر، لم تترك هذه المحصلة بصمة صاحبها في الستينيات والسبعينيات، حين تألقت في سورية الكتابة المسرحية على يد سعد اللّه ونوس بخاصة، ثم على يد وليد إخلاصي وفرحان بلبل.

5-في النقد الأدبي:

من رامبو إلى التراث الأدبي العربي، مضت بدايات صدقي اسماعيل النقدية. لكن كتاب (رامبو: قصة شاعر متشرد) جاء أقرب إلى سردية صاحبه لحياة وشعر رامبو، وإن كان ينطوي على الكثير من الاستبصارات النقدية الهامة، فيما جاءت قراءات

■ ***الشعر فن ولكن لايجوز التضحية بالفن من أجل القضية***

المؤلف في التراث الأدبي العربي أدخل في النقد، وإن انطوت على الكثير من الشواغل الفكرية، فقد همَّ صدقي اسماعيل في دراسته لطرفة بن العبد ما علّم هذا الشاعر من فن الموت للناس. وهمه في دراسته لمقصورة ابن دريد الإطار الذي اكتنف هذا الشاعر من انكفاء على اليومي والغريزي، ومن فساد وفردية وأنانية. وتبدو دراسة صدقي اسماعيل (تجربة المتنبي)21- التعبير الأوفى عن كتاباته النقدية، وبخاصة إذا استحضرنا كتابه الفكري (العرب وتجربة المأساة). فشواغل صدقي إسماعل إبّان الكتابة هي التي توجهها. ومن ذلك أنه رأى في المتنبي- شأن العرب جميعاً- رجل حياة، فقال الناقد بأولوية التجربة- الحياة، وعلل تشاؤم المتنبي بالفصام بين الشعر والحياة، وعدّ مبالغاته التعبيرية حد الإرهاق، علامة على القلق واللااستقرار، ونعت عصر المتنبي (القرن الرابع الهجري) بالانحطاط، جرّاء العجز عن وعي المأساة. وعلى ذلك نرى صدقي اسماعيل يؤخذ بالحيوية الدافقة للمتنبي، والتي جعلته -رغم تشاؤمه- متفائلاً يثق بالحياة. وإلى ذلك نرى اسماعيل أيضاً يفيض وهو يكتب عن المتنبي بطلب الإنسان للخارق، وبالعظمة كقضية للإنسان، مما سيترجع في السبعينيات في الكثير مما كتب الناقد يوسف اليوسف. ولعل من المهم هنا أن نستعيد مآخذ أنطون مقدسي على كتاب (تجربة المتنبي)، وأبرزها كان في قول صدقي اسماعيل بإسقاط المتنبي والجاهليين للعقل التحليلي الانتقادي، وتعليله بذلك غلبة الأصل غير العربي على الفلاسفة العرب.

لم يكن صدقي اسماعيل شارحاً ولا مفسراً ولا ناقداً حيادياً، كما كتب أنطون مقدسي22-، بل كان يتناول مَنْ وما ينقد، انطلاقاً من التجربة التي تكشف عن دلالة وجوده، وعن دلالة مرحلته التاريخية. وهنا نمضي إلى استعادة ما قال الآخرون في المساهمة النقدية لصدقي إسماعيل. فجلال فاروق الشريف يتلمس (منهج) إسماعيل من خلال (العرب وتجربة المأساة)، حيث المنهج رؤية للإنسان والحياة بعامة- وصدقي إسماعيل هو القائل: الرؤية هي قصة وجودي- وحيث المأساة هي انهيار القيم، ووعي المأساة هو وعي هذا الانهيار، والحرية هي التسليم بموضوعية هذا الانهيار، كحافز للانبعاث كما مر بنا من قبل23-. أما خلدون الشمعة فيرى أن كتابات صدقي إسماعيل النقدية قد عبرت عن تخطيط أولي لنظريته الخاصة بعلم القيم، وأن علم الجمال عنده قد ركز على ما كان يسميه بالقيم البديعية المختزنة في اللاشعور الجمعي. ويأخذ الشمعة على اسماعيل إهماله للمثاقفة في درسه لتفاقم الإحساس بالاغتراب عند العرب، كما يراه ساعياً إلى التوسط بين الماضي والحاضر، بين الفن والجمهور، فمفهوم القيمة لدى صدقي اسماعيل لا يصدر فقط عن العمل الفني، بل عن الحس الجماهيري24-.

بعيداً عن المعهود من مبالغاتنا في احتفائنا بالراحلين، وبالتالي عن القول بمنهج خاص بصدقي إسماعيل، أو بعلم الجمال عنده، أو بتخطيطه لنظرية خاصة بعلم القيم، نعود من جديد إلى مراسلاته، لنتبين شواغله النقدية، وقراءاته، ومشروعاته، والآراء اللماحة التي قد يفتقر إليها كثير من كتاباته النقدية. ولنتذكر أولاً أن الرسالة كانت بالنسبة لصدقي إسماعيل حواراً، لا جدوى منها بدونه، كما يكتب لعواطف. ولنر الآن كيف يصف جيرالدي فيما كتب لأدهم بعدما قرأ كتاب (أنت وأنا) بالفرنسية (جيرالدي شاعر خفيف رغم رقته". ويعدّ صدقي إسماعيل رواية (مملكة العميان) لويلز -فيما كتب لعبد البر عيون السود- تحفة أدبية رائعة "ولكن فكرتها -كما أرى- رجعية بالنسبة لنا. إن ويلز لا يقر ولا يريد أن يحس البشر بتلك الوثبات الحية المبدعة التي تتفجر في نفوس الأبطال والأنبياء وآلهة الأرض". وكان قد كتب قبل ذلك لعبد البر عيون السود أيضاً في 1946/12/24 أن فاليري لا يفيدنا مطلقاً، لأنه يمثل الدور الكلاسيكي في الرمزية، بينما يتطلب -يفيد الجمهور العربي بودلير وبو وايلد وجويس من (الشواذ) وغوته وشيلر وشكسبير من (الراقين). ويكتب إسماعيل في هذه الرسالة نفسها "ليس في آدابنا القديمة أو الحديثة أثر أدبي يمكن أن نطلق عليه صفة كلاسيكية أو رومانتيكية أو واقعية. إن الطابع العربي "وجداني" تتدفق فيه الحياة، فيه كل شيء ليست له بداية ولا نهاية، "فوضوي" لأن نفس الإنسان لا تعرف الحدود". ولا يخفى في هذا الحكم القاطع من أصداء قومية الأرسوزي التي عاد صدقي إسماعيل فنقدها بعد أكثر من عقدين. وفي هذه المرحلة المبكرة نفسها يكتب عن الشاعر هيلدرلن أنه الوحيد المبدع الذي يستطيع أن يغذي الفكرة الإغريقية، وترجمته للعربية "وثبة هائلة في طريق البعث".

بعد قليل تتنوع شواغل صدقي اسماعيل، ويغدو للكثير من رسائله إلى عواطف مايشبهه هو نفسه بملحق أدبي للرسالة. ففي 1953/1/7 ينبئ الحبيبة أنه قرأ لياسبرس "الحالة الروحية لعصرنا"، وأنها كانت معه أثناء القراءة لأن موضوع الكتاب هو: "حقيقة ي أنه بنيان روحي قوامه الحب". وفي 1953/2/19 يكتب "تسألينني عن قصة "رحلة إلى الشرق" لهرمان هيس. إنها ة عن ثورة القلائل في الحياة الغربية على "النظام" على سلطان العلم والواجب "الكانتي" الذي مثله الألمان حق التمثيل. ميل لولا أن أسلوب هيس فيه صعب وممل أحياناً. وبالمناسبة إنني أقرأ هنا له "ذئب السهوب" وهو تحليل عجيب لنفسية لإنسان -الذئب" الذي يرفعه الحب فوق طبيعة الذئب فيه، وفوق الإنسانية نفسها". وفي 1953/3/24 ينبئها باختيار ا من جيرمين بومون وبعزمه على ترجمتها كملحق أدبي لهذه الرسالة. وفي 1953/3/26 يكتب: "قرأت منذ أيام مقالاً

■ نادى صدقي إسماعيل بالارتباط بالوجدان العالمي والتأثر به والتأثير فيه كسبيل إلى العالمية

في إحدى المجلات الفلسفية عن الديالكتيك بين هيجل وكيركيغارد" ويلخص المقال ويعدّ فكرته خاطئة. وفي 1953/11/3 يكتب: "أقرأ اليوم قصة ساخرة لغراهام غرين اسمها صخرة برايتون، ويشبه بطلها بطل "الرجل الثالث". إن هؤلاء الكتاب الغربيين مولعون بالثغرات منذ دوستويفسكي، وفي حين كانوا يستطيعون أن ينشدوا هذا الشيء غير المألوف في جوانب أخرى من حياة الإنسان المعاصر: شهوة البطولة أو الحب أو الشعر". وفي 1954/5/29 ينبئ عواطف أنه يقرأ شتاينبيك، ويكتب: "وأعتقد أنه أقوى كاتب أمريكي على الإطلاق" ويعلل ذلك بتفرد شتاينيك بين الكتاب الاشتراكيين بالعرض البسيط لمشاكل الحياة اليومية لكل ما في الوجود الإنساني من قضايا ميتافيزيكية.

بالطبع، ليس هذا الذي في رسائل صدقي إسماعيل نصاً نقدياً. فضلاً عما رأينا من إضاءة ذلك لتكوينه الثقافي، يضيء غرضه النقدي والإطار الفكري النقدي الذي اكتنف كتاباته المبكرة، حيث يتبدى بقوة ما سيلازمه من الإلحاح على البثّ الثقافي لما يتصادى مع شواغله الفكرية السياسية من الثقافة الغربية، ومع الإنساني في هذه الثقافة بخاصة. وفي الآن نفسه كان صدقي إسماعيل مقبلاً على درس التراث الأدبي العربي. وهاهو يكتب لعواطف 1953/12/19 موافقاً على ملاحظتها على أسلوب ابن الدمينة. والرسالة لا تذكر الملاحظة، لكنها تضيف عن هذا الشاعر: "ولكن صدق عاطفته وحرارة ألفاظه يعوضان، والحقيقة أن أشعاره هذه ليست بشكلها الحقيقي، فقد أصابها كثير من الانتحال والتشويه، ولا سيما قصيدته البائية.. ولكن ذلك لا يمنع من اعتباره أقوى شاعر عربي في عصر كان يطبع الشعر العربي كله بالغزل الرائع".

ويعرض لتجربة ابن الدمينة (الفاجعة) فيرجح أن يكون في طبعه البدوي شيء من التوحش، إلا أنها ضراوة إنسان قوي جُرحتْ مقدساته، ويتساءل إسماعيل: "ألا يدعو إلى الدهشة أن يكون الحب في عصر ساذج كذلك العصر، مقدساً إلى هذا الحد؟". وتعبر حماسة إسماعيل للشعر الجاهلي عن نفسها فيما يكتب لشقيقه أدهم في 1654/1/3 بعد التعليق على لوحة مقعد غوغان: "ليتك تطالع في عمق الشعر الجاهلي. إن تجربة أولئك الشعراء "المحدودي الخيال" كما يتهمونهم هي صور نموذجية لتجربة الفن المعاصر العظيمة، كما أرادها هذا الرسام الفذ".

لقد أسفرت المساهمة النقدية لصدقي إسماعل بين مطلع الخمسينيات ومطلع الستينيات عن حصيلة محدودة، ولا تخفي التماعاتُها تواضعها. وسيكون علينا أن ننتظر حتى مطلع السبعينيات، لنرى تلك المساهمة تتقد، وإذا بإسماعيل ينشر في مجلة الموقف الأدبي اثنتي عشرة دراسة، استغرقت أكثر من مائتي صفحة من المؤلفات الكاملة، أي ما يوازي كتاباً، وتوزعت على النحو:

■ غاية الحوار امتلاك الجرأة على تعرية الأدباء لجذورهم الدفينة في واقع الحياة العربية

1-الحس الجماهيري ورياء النقد الأدبي، العدد 1 لعام 1971.

2-حول أزمة الاغتراب في تجربة الأدب العربي المعاصر، العدد 2 لعام 1971.

3-حول مؤتمر الأدباء العرب: الأدب العربي بين المعاصرة والوصاية، العدد 3 لعام 1971.

4-في المؤتمر الخامس لاتحاد الكتاب السوفييت بموسكو: عودة عقائدية حاسمة إلى التزام الأدب الاشتراكي لعام 1971.

5-حول ما هو طليعي في الأدب، العدد 5-6 لعام 1970.

6-مع المؤتمر الثامن للأدباء العرب: مسائل ثقافية حول العمل الأدبي، العدد 7 لعام 1971.

7-بعض المنطلقات الحديثة في مسألة الالتزام والأديب العربي، العدد 8 لعام 1971.

8-نقاط أساسية في مسائل الالتزام والأداء الفني والتراث: في البحث عن نموذج، العدد 9-10 لعام 1972.

9-حول قضية المستوى العالمي والأدب العربي المعاصر، العدد 11 لعام 1972.

10-مع مهرجان المربد في البصرة: شعراء المرحلة الصعبة بين حس الانهيار وأزمة الانتماء الجماهيري، العدد 12 لعام 1972.

11-القصة بين الانتماء الثوري والاغتراب، العدد 2 لعام 1972.

12-في البحث عن نظرية للشعر العربي: العدد 3-4 لعام 1972.

وفي هذه الفترة كتب أيضاً دراسته لرواية عبد الرحمن منيف (الأشجار واغتيال مرزوق)، والتي ضمها المجلد السادس من

مؤلفاته الكاملة، بينما ضم المجلد الرابع الدراسات الاثنتي عشرة السابقة.

يتمحور هذا الشطر الأساسي من كتابات صدقي إسماعيل النقدي حول العنوانات التالية: نقد النقد الأدبي، التلقي، الاغتراب، الالتزام، الطبيعية، الحداثة أو المعاصرة.

أما محور نقد النقد الأدبي، فيشتبك بخاصة مع محور المتلقي ومع محور الحداثة. وعبر ذلك وسواه يصدح صدقي إسماعيل بالحس الجماهيري، ويحتفي بالذوق الجماهيري، وينصبّ نفسه ناطقاً باسم من يسميه بالقارئ العادي. فالتضليل الذي يرى أن النقد الأدبي يمارسه، يفرض على الذوق الجماهيري صورة سلبية للخرافة. ويمثل لذلك بتقديم جيل الرواد (محمود تيمور –محمد حسين هيكل– توفيق الحكيم– طه حسين...) في شخصية خيالية، مَثُلُ النقد في ذلك مثله في صنع قارئ خيالي لهذا الكاتب الشهير أو ذاك، "في حين يقف القارئ العربي العادي أمام كتاب عاديين". ويخصّ صدقي إسماعيل النقد الأدبي الحداثي بحملته، فدعاة المذاهب النقدية أو النظريات الجديدة في الأدب العربي المعاصر يعلنون الوصاية على الأدب والأديب، ويفضلون التذوق الجماهيري للآثار الأدبية، ويتجاوزونه إلى "التقييم الفني المحض". ويذهب صدقي اسماعيل إلى أن النقد الأدبي، في تكريس وصايته وتجاهله لتذوق الجمهور، إنما يتذرع لمحرمات هي خرافة الفقر (مفارقة الواقع باصطناع الرموز والغموض والإغراق في الالتباس) وخرافة الجنس "الجنس ليس معضلة أساسية إلا في حياة الكتاب وحدهم" وخرافة السلطة (الرقابة الداخلية ووراثة الإذعان والخوف من الحاكم).

لا يحسد صدقي اسماعيل على جرأته في التعميم، ولا على وصايته هو أيضاً على القارئ العادي أو الذوق الجماهيري أو ...اهيري. وأهون ذلك ألا يرى في المحرم الجنسي معضلة اجتماعية، وأن يوقف هذه المعضلة على الكتاب، وبقدر ما ...صدقي إسماعيل على الأهلية في مقارعته للنقد الأدبي الحداثي –وللحداثة كما سنرى– بقدر ما علينا أن نقرأ ذلك على ...ه بين الجذر التقليدي والطموح الحداثي، وكذلك على ضوء غرضه الفكري السياسي، مهما تكن التباسات تحزبه، فضلاً ... العام الذي طرأ بعد هزيمة 1967.

■ للنقد قوة غامضة تهيمن على تقييم الآثار الأدبية بلا اكتراث باجتهادات النقد المعاصر

...الخطوة الأولى فيما يرسم صدقي إسماعيل لنقد الأجيال الجديدة من أدبائنا، هي أن نحدد بداية ما إن كان هذا الأديب ...اعراً، فيما تتواصل هذه العلة منذ عهد صدقي إسماعيل إلى يومنا، وهي علة التضليل النقدي بفرض الاهتمام بأعمال ...انت لكاتب مرموق أم لكاتب ناشئ. وإزاء مراءاة الأدباء والنقاد للسلطة والتباكي على رعاية الدولة "بينما يدينون أدب ... الماضي"، يرسم للذوق الجماهيري العلامات التالية:

...له قوة غامضة تهيمن على تقييم الآثار الأدبية بلا اكتراث باجتهادات النقد المعاصر.

2–له موضوعية مطلقة.

3–يلح أولاً على الشكل الفني (المحض).

4–صلته بالأثر الفني أكثر عفوية وبساطة مما يتصور النقاد، فهي صلة الكائن البشري بتفاصيل الحياة اليومية.

5–الحرص على تجسيد الحقيقة والواقع. بعيداً عن وهم الذاتية والرومانسية. ومن أجل هذا يثبت قصيدة جبران (ماذا تقول الساقية)، ويفند ما يراه من رومانسيتها وذاتيتها، كما يحمل على المسرح الذهني لتوفيق الحكيم، وعلى الرواية الذهنية، وعلى اللبننة عند سعيد عقل.

6–الحرص على نزعة التحرر الفكري التي تأخذ صورتها الواضحة في الحوار.

وفيما يخص الاغتراب، يحلل ثلاث نماذج من أدب الستينات، يعلن أولها الاغتراب في الحب (كما في نصوص يحللها لشوقي بغدادي وعلي كنعان وعلي الجندي وممدوح عدوان ومحمد عمران)، ويعلن ثانيها الاغتراب في تجربة الحياة (كما فيما يتلمس من حسّ الموت والقهر الاجتماعي والغرابة في الأداء والحذلقة لدى ستة عشر قاصاً عراقياً منهم: محمد خضير وموسى كريدي وعبد الستار ناصر وجمعة اللامي وخضير عبد الأمير وجليل القيسي.."، ويعلن النموذج الثالث تجربة الاغتراب في العمل (كما في أربع قصص يحللها للمغربي محمد إبراهيم بوعلو). ويلتفت صدقي إسماعيل أيضاً إلى ما يعده من اغتراب مفروض على التجربة التقليدية، إذ تُطوَّق وتعزل بدعوى انتهاء دور القصيدة التقليدية، أو الحوار المباشر في المسرح، فيما التقليدية –بحسبه– ليست مرحلة، بل واقع دائم في التجربة الأدبية لكل أمة، وشرعية الخروج عليها كشرعية وجودها.

ويتصل بما تقدم نظر إسماعيل للأصالة في العمل الفني والأدبي، إذ يراها كامنة في التزام رؤية جديدة للأشياء والناس

■ صلة النقد بالأثر الفني أكثر عفوية وبساطة مما يتصور النقاد.

والعالم، هي إشارة إلى الثورة على الواقع، وتحريك الحوافز التقدمية فيه. أما القول بأن الالتزام الحقيقي هو الاستغراق في العمل الفني المبدع. فيعده صدقي إسماعيل خرافة. ومن هنا يشخص الصراع بين التجربة الأدبية المعاصرة التي تعمل كالسلطة للوصاية على الوجدان الجماهيري، وبين التجربة المنغلقة على ذاتها، سواء أكانت حداثية أم تقليدية (بلغته: محدثة أو قديمة)، وقد يكون ضرورياً هنا أن يشار إلى ملاحظته التطور البطيء للواقعية الاشتراكية، وعدم استجابتها للحس البديعي المعاصر، مما يضع علم الجمال الماركسي اللينيني موضع التساؤل. فصدقي إسماعيل، بما تدلل عليه دراسته الرابعة من تعمق في الثقافة الماركسية، وبخاصة: اللينيني منها، لم يكن دوغمائياً. ويتعزز ذلك في نظرته للطليعية وللحداثة التي يرادفها مع المعاصرة، وفي إلحاحه على الحوار. فالطليعية التي يلح على ولادة مفهومها مع مفهوم الالتزام، تجعل الطليعي يتفرد بالرؤية الفنية الجديدة للعالم، ليس على ضوء المعطيات الراهنة للوجدان الجماهيري كما تعبر عنه النخبة أو الأمة، بل على ضوء التقدمية للمستقبل العربي. لذلك يذهب مع بريخت إلى أن الشكلية دعوة انهزامية، ونقيض للحداثة والمعاصرة، ويذهب إلى أن المعاصرة أو الحداثة في أدبنا وفننا الراهنين، إنما تعني الارتباط العميق بمصير الإنسان المعاصر.

يأخذ صدقي إسماعيل على حداثتنا التقصير في امتلاك اللغة والبيان، وتحدي الذوق الجماهيري في وسيلة الأداء، وفي اللغة نفسها. ويعلق أي تجديد على إعادة تقييم التراث، حيث لا مجال لادعاء الحداثة أو المعاصرة لدى أي جيل، إن لم يملك القدرة على تقييم التراث في حوار جريء حول مايُهمل ومايستبقي. وإذا كان هذا الاشتراط يتصل بدرس صدقي إسماعيل نفسه للتراث، منذ بداياته، فهو يتصل أيضاً بما طرأ بفعل هزيمة 1967 من الانكباب على درس التراث، لتبدأ مشروعات أدونيس وحسين مروة وحسن حنفي

ومحمد عابد الجابري وهادي العلوي وسواهم، منذ مطلع السبعينيات، مما تواصل حتى اليوم.

ويبقى –في النهاية– ما أرسل صدقي اسماعيل في (الحوار) ثميناً. وقد جاء ذلك في نقده للمؤتمرات الأدبية العربية، حيث لحظ محاذير المرحلية في شعار كل مؤتمر، وتبعية المثقف العربي للسلطة، وفعل الرقابة الذاتية، وتوهم الأدباء –بفعل الرعاية الرسمية– بالنتائج المصيرية لمؤتمراتهم، وتوهم كل مؤتمر أنه الأول –وهذا كله لا زالت صحته تتضاعف بعد ثلاثة عقود، كما لازال نداء صدقي اسماعيل بالحوار. فالافتقار للحوار، وتشابه وجهات النظر، والاعتراف أن المؤتمر الفلاني أو العلاني مناسبة للتعارف الشخصي والتعرف على البلد المضيف، والالتقاء (الفكري) حول بعض القضايا، كل ذلك علة مزمنة لمؤتمراتنا الأدبية وغير الأدبية. أما جدية الحوار، كما يرى صدقي اسماعيل، فتعني أن هناك صراعاً مبدئياً بين مواقف متناقضة. وغاية الحوار هي التحرر من القشرة الفوقية التي تعزل الأديب عن الآخرين: سواء أكانت حوائل خارجية –شبه رسمية– أم رقابة داخلية. ونقطة التحول الجذرية بالتالي هي امتلاك الجرأة على تعرية الأدباء لجذورهم الدفينة في واقع الحياة العربية، والاستنجاد بوجهات نظر الآخرين في تحديد كلٍ لموقعه.

لقد سعى صدقي إسماعيل ما أمكنه إلى التوفيق بين الالتزام والحرية، بين الأصالة والمعاصرة، بين التقليدية والحداثة. ونادى بالارتباط بالوجدان العالمي والتأثر به والتأثير فيه، كسبيل إلى العالمية، يتحدد بالالتزام بالتغيير. وأعمل صدقي اسماعيل مبضعه في أدبنا، معللاً قصوره عن العالمية بالروح القطيعية، وبالواقعية الكاريكتيرية التي تكاد تكون خالية من المشاعر، وبالالتفات إلى الماضي، وبانعدام الأسطورة والخيال الأسطوري، وبانغلاق الرؤية الفنية العربية أمام الوجدان العالمي.

■ حرص النقد على تجسيد الحقيقة والواقع بعيداً عن وهم الذاتية والرومانسية

ترى، ألا يصح اليوم، بعد ذلك كله، ما ادعيت قبل قرابة العقدين، من المزيج الإيجابي في انتقائية صدقي إسماعيل، وتفاعل الأمشاج الدينية والجبرية والماركسية والقومية والسلفية والوجودية، في مساهمته النقدية، سواء في التطبيقي منها (من المتنبي إلى الشعر الجاهلي إلى جبران إلى شعراء المربد إلى الأدب الصوفي إلى تجربة الاغتراب ورواية عبد الرحمن منيف وقصص أديب نحوي..) أم في نقد النقد مما رأينا (ومنه أيضاً نقده لكتاب عبد الكبير الخطيبي: الرواية المغربية) أم في التنظير الذي ظل هاجسه من أجل مستقبل وضيء للأديب والفكر والثقافة والأمة بعامة؟25–.

6–في الفنون:

كانت لصدقي إسماعيل حساسيته الفنية ومعرفته الواسعة بتاريخ التصوير والنحت. وفي لوحات إخوته الفنانين أدهم وعزيز ونعيم، تعلم أسرار اللون والخط والشكل. وقد كتب من أنطاكية إلى صديق في 1947/9/13 "نعيم على نقيض أدهم في كل شيء: يفوقه في الإنتاج، يكره اللون الأحمر وجميع الألوان الحارة، يغرم بالبنفسجي الهادئ، حتى إنه يستعمله مكان اللون الأحمر في

جميع رسومه". وعن المدارس الفنية كانت رسالته –كلها– من حلب إلى أدهم في 1953/3/25، وفيها يرى أن سيران وفان غوخ وغوغان معلمو الجيل الحديث، يعبرون عن روح العصر كله، من الوجودية إلى الماركسية إلى الطبع العربي إلى نيتشه إلى برغسون، ولأدهم أيضاً كتب من حلب في 1954/1/3 عندما تلقى منه لوحة مقعد غوغان: "لا أعرف يا أدهم لماذا تؤثر فيّ ريشة فان غوخ إلى هذا الحد. لقد تأملتها والدموع تملأ عيني. وشعرت بنوع من الكآبة المطمئنة، يشبه غيوم الربيع. لا أظن أن فناناً آخر، رساماً أو شاعراً، استطاع أن يجري في جمود الأشياء والأمكنة، حرارة الزمن، كما فعل فان غوخ في رسومه". ولعل ذلك يبيّن ما جعل صدقي اسماعيل يخصّ (فان غوخ) بكتاب، لا ليكون ناقداً فنياً –وهو كذلك في الكتاب– بل ليتأكد طابعه منذ شبابه كفنان وهو يكتب في الفكر أو النقد. ولذلك نراه، مهما خاض في الالتزام، يقدم الفن، كما عبّر فيما كتب لعواطف في 1959/3/1، معلقاً على كتاب (الشعر في المعركة)، إذ يذكّر بكلمة غوته (الشاعر مناضل قبل كل شيء) وبدفاع شيلي عن ملحمته الكبرى (ثورة الإسلام)، وفي الآن نفسه يؤكد اسماعيل أن الشعر فن أولاً "ولا يجوز التضحية بالفن من أجل القضية".

ومثل علاقته بالفن التشكيلي، كانت علاقته أيضاً بالموسيقى، وهاهو يكتب منذ 1946/9/18 عن بيتهوفن: "إننا بحاجة شديدة إلى بيتهوفن. بحاجة إلى إعادة الثقة في نفوسنا وإحياء الأمل والإرادة. لقد شعرت في اللحن الرابع من السابعة أن قلبي جريح، وأنني أحمل فوق مايحمل البشر جميعاً من آلام". وعن تشايكوفسكي كتب: "إنه آسيوي رغم كل ما فيه من نظام وإبداع". وبالمقارنة بين تشايكوفسكي وبيتهوفن، كتب: "تشايكوفسكي يقفز في أول نغم إلى ذلك العالم المجهول المرهف الذي ينذر بالدموع والتأثر والصوفية واليأس.. أما بيتهوفن فإنه يخلق عالماً آخر من نفسه، عالماً طاغياً، يستطيع أن يعرفه أو يكتشفه، ولذلك نستطيع أن نلخص موسيقاه بأنها "إرادة حياة" بينما نرى في تشايكوفسكي "حنيناً إلى الحياة".

خاتمة:

عمل صدقي اسماعيل في التربية فترة طويلة. وشارك في المؤتمر التربوي في باريس مطلع عام 1964، ونشر ملخصات لمساهمات المؤتمر، وكتب في التربية الجنسية وسواها، كما أعد بحثاً بعنوان (التغيير الحضاري السريع وعوامله وإسهام المدرسة في توجيهه توجيهاً تربوياً صحيحاً)26–.

■ لا مجـــال لادعاء الحداثة أو المعاصرة لدى جيل، إن لم يملك القدرة على تقييم التراث

وهكذا، من التربية إلى الفنون والشعر والمسرح والرواية والقصة القصيرة والرسالة والفكر السياسي والنقد الأدبي والخاطرة والشعر –النظم الكاريكاتيري الذي أفرد له جريدة (الكلب)، وكل ذلك، وفي عمر قصير، كتب صدقي اسماعيل ما كتب، ليترك بصمته في الوجود، فأخفق فيما أخفق، وتألق فيما تألق. ولعل الكتابة كانت لصدقي اسماعيل هي الوجود، ابتداءً من (الشيء) إلى (الآخر)، ولعل ذلك ما جعله يكتب لأدهم في 1953/10/28 أنه كان يسمي نفسه (صدقي الشيء) ثم يكتب في 1953/11/29 أن "قصة الإنسان. أنه مرغم على أن يعيش الأشياء"، ثم يكتب في 1954/5/3 لينبئ أخاه أنه بدأ "بكتابة أشياء تتعلق بتجربة فنان مع الأشياء" وليعرف الكتابة بالنسبة لهذا الفنان –أليس هو صدقي اسماعيل؟– الذي يعاني من مشكلة مع الأشياء: "إن الكتابة، أي القول، ليست إلا شكلاً FORM لتجربة هي في طبيعتها فعل أو حركة غير مجسدة". أما (الآخر) فتصل كتابة صدقي اسماعيل له حد الالتباس بالمازوخية: "يجب أن يحتقرك الناس يوماً، ويتخلوا عنك، ويسيئوا إليك، من دون هذا لاتستطيع أن تعود إلى نفسك، ولا تقدر على انتزاع الغرور والكبرياء من وجودك. فالمحبة الدائمة تؤذي، كما تؤذي الكراهية". وربما كان ذلك ماجعل صدقي اسماعيل يعلن عجزه عن الكتابة من دون "انفعال خائب". لكن كتابة الآخر تمضي من هذا الحد في نكران الذات إلى الرحابة الإنسانية، فنراه يكتب: "منذ أن أحاول الكتابة أفكر بالآخرين" ويكتب: "لا أريد أن أكتب اليوم ما أبصق عليه غداً أو أستنكره. إذن اكتبْ عن الناس. هؤلاء الذين يحيطون بي هم كثار، كالكنوز المليئة بالمفاجآت".

ولعل خير ما يمكن أن أختم به هذه القراءة لكتابة صدقي اسماعيل، تقديراً له واعتباراً بها، هو هذان المقتطفان: الأول، مما قالت في أربعينيته نجاح العطار: "لقد ابتعد في إنتاجه عن هذا الطنين الأجوف، ومال –طبيعة– إلى التعبير الهادئ الجاد أو الساخر، العذب في الحالتين، البناء في لذع النقد، والرصين الرشيق في مجال البحث، منطلقاً في كل ذلك من أساسين، قومي واجتماعي يلتقيان على وحدة الأمة العربية وتقدمها عبر التحرر الوطني والاجتماعي، وينزعان في جهر القول، بحثاً، وفي دلالة السياق، رواية أو مسرحية، إلى تغيير ما هو قائم، واستبداله بالأفضل الذي سيقوم"27–.

أما المقتطف الثاني فهو هذه الشذرات التي اخترتها من كتابته، لتظل في كتابتنا وفي قراءتنا، فتقلقنا بقبولها وبالاختلاف معها:

*"**العالم حبيب إلى نفسي كقُبل الأطفال**".

*"**الموعد الذي يحلم به كل قلب طوال العمر، لا يأتي إلا بعد فوات الأوان**".

*"**الوجدان الشعبي هو الخلية الأولى لكل منظمة ثورية، ولكل دعوة تحررية. وهذا الوجدان يعلن عن نفسه دائماً، ولكن بصورة سلبية. إنه كل مايخشاه الرسميون**".

*"**في المدينة الكبرى لا يؤمن الناس ولا يحبون، بل يتقنون العبث والأكاذيب**".

*"**لكل شيء ظاهر فحسب، ولكنه ظاهر متجدد**".

*"**الشعب يقدس الحقيقة، ولكنه لا يستطيع التعبير عنها**".

*"**في الشارع وحده يعيش الإيمان المطلق**".

*"**جميع المظاهر التي يمكن أن تعبر عن طبيعة الوعي الجماعي في الجمهور، تصدر عن ينبوع واحد، هو الشعور الطبقي**".

*"**عظمة الإنسان بالنسبة للمجتمع الأوروبي، تتمثل في الماضي**".

*"**إن يديها وحدهما تنسجان المستقبل**".

■ ***غاية الحوار هي التحرر من القشرة التي تعزل الأديب عن الآخرين***

❑❑

■ هوامش:

1. *مجلة الطليعة المحتجبة، 1970/10/14، دمشق.*
2. *في المجلد السادس من المؤلفات الكاملة لصدقي اسماعيل، والإحالة هي إلى هذا المجلد فيما يخص أشعاره.*
3. *الإحالة هي إلى المصدر السابق وقد أثبت في الصفحة الأخيرة من هذا المجلد أنه صدر عام 1982، بينما خلت المجلدات الأخرى من سنة الطبع، وحملت جميعاً اسم مطابع ألف باء الأديب.*
4. *انظر تقديمه للمجلد الأول والثاني من المؤلفات الكاملة لصدقي اسماعيل.*
5. *مجلة الموقف الأدبي، العدد 77، أيلول 1977، دمشق.*
6. *في كتابي، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت. ط1، 1983، ص82-85.*
7. *البعث، العدد 7 في 1957/1/11، دمشق.*
8. *مجلة الشرطة، العدد 63، كانون الثاني 1971، دمشق.*
9. *جاءت الدراسة المعنية هنا مع كتاب (العرب وتجربة المأساة) في المجلد الأول من المؤلفات الكاملة.*
10. *فيما يخص المسرحيات، الإحالة هي إلى المجلد الخامس من المؤلفات الكاملة.*
11. *البعث، العدد 100 في 1958/5/13، دمشق.*
12. *ظهرت هذه القصة في المؤلفات الكاملة، المجلد الخامس، إذ ظلت قبل ذلك مخطوطة، كما أفادت زوجة الكاتب، انظر، ص8 من هذا المجلد.*
13. *انظر مجلة الموقف الأدبي، العدد 76، دمشق.*
14. *انظر: الأدب والأيديولوجية في سورية، الطبعة الثانية، دار الحوار 1985.*

15. انظر تقديمه للمجلد الثالث من المؤلفات الكاملة لصدقي اسماعيل.

16. انظر ما كتب عن (الله والفقر) في مجلة الموقف الأدبي، العدد 77، أيلول 1977، دمشق.

17. عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، صدرت مجموعة (الله والفقر) عام 1970، ثم صدرت في المجلد الثالث من المؤلفات الكاملة. وحول القصة والقصة القصيرة والرواية القصيرة والرواية، انظر: نبيل سليمان: حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار، ط2، 1999. وحول (الله والفقر) انظر: بوعلي ياسين ونبيل سليمان: الأدب والأيديولوجيا في سورية، مذكور.

18. في المجلد الثالث من المؤلفات الكاملة.

19. المجلد الرابع، ص446.

20. في المجلد السادس من المؤلفات الكاملة.

21. في المجلد الأول من المؤلفات الكاملة، مع دراسته لطرفة ولمقصورة ابن دريد والبراق.

22. انظر تقديمه للمجلد الثاني من المؤلفات الكاملة.

23. جلال فاروق الشريف: بعض قضايا الفكر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1974، وقد حاول الشريف تطبيق ما عده منهج صدقي اسماعيل على حياة وشعر السياب، في كتابه: الشعر العربي الحديث: الأصول الطبقية والتاريخية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1976. وقد عرضت لذلك كله في كتابي: مساهمة في نقد النقد الأدبي، مذكور.

24. في مجلة الموقف الأدبي، العدد 77، أيلول 1977، دمشق. وقد عرضت لما كتب خلدون الشمعة في نقده صدقي اسماعيل، في كتابي: النقد الأدبي في سورية، دار الفارابي، بيروت 1980.

25. الإشارة إلى كتابي: مساهمة في نقد النقد الأدبي، مذكور.

26. ضمّ المجلد الرابع من المؤلفات الكاملة سائر المساهمات التربوية.

27. مجلة الموقف الأدبي، تشرين الأول وتشرين الثاني لعام 1972، دمشق.



تـأمـلات

فـي الظاهرة الكلبيـة

غازي أبو عقل

يرى بعض المهتمين بمسيرة صدقي إسماعيل الفكرية أنه شتَّتَ جهوده بين الأجناس الأدبية من المسرح إلى القصة إلى الرواية والنقد والدراسة والترجمة دون أن ننسى الشعر أيضاً. أعني هنا الشعر العاطفي "الرومانسي" الذي اهتم به في البدايات. وعلى الباحث في آثار صدقي -إذا وُجِد- معالجة هذه النقطة وتأثيرها على إنتاجه كله في حياته القصيرة.

ما أُعني به هنا، هو الجانب الآخر من آثاره. الجانب الساخر النقاد الذي تجلّى في صحيفته الجميلة "الكلب". فهو لم يتوقف أبداً عن ممارسة هذا "الجنس الأدبي" منذ أن بدأ يكتب إلى آخر يوم في حياته. أيكون بالمستطاع تصنيف هذا "الجنس" في باب الشعر لأنه كتب "بأسلوب موزون مقفّى"؟ لست من أصحاب هذا الرأي. فلقد أعطت هذه الصحيفة، التي كانت تُصاغ بأسلوب موزون -وغير متّزن برأي بعضهم- أعطت "الشعر" نكهة الصحافة، ونزعت عنه ملامح الوقار المضجر بعد أن سخرت من أغراضه وانتقدتها، موظِفة شكله التقليدي لسرد وقائع الحياة اليومية، والتعليق عليها من موقع النقد أو السخرية، ومتخذة من أغراضه التقليدية من مديح ورثاء بشكل خاص دريئة تصيبها كل يوم. وابتكرتْ للصحافة أسلوباً ممتنعاً يقف حاجزاً يحميها من رجال المعتدين عليها. ومن هذا المزيج -المتفجر أحياناً- من مقدارين من الشعر وثلاثة مقادير من الصحافة، أبدع صدقي صحائفه المتعددة الأسماء: فلتات المنشار والجسر والكلب. وبقيت هذه التسمية الأخيرة عنواناً جديداً فريداً مميزاً بين إبداعاته المتنوعة، لم ينقطع عن إمدادها كل يوم بنقطة أو أكثر مما تُقطِّره أعصابهُ المستفزَّة تحت قناع ابتسامته الملتبسة وهدوئه الظاهر. مما ينم عن صحفي أصيل خلف مظهر أستاذ الفلسفة، لم يحمل عصره على محمل الجد اللازم لمثل هذي الحمولة..

**** الجانب الآخر من آثار صدقي إسماعيل هو الجانب الساخر الذي تجلى في صحيفته الجميلة الكلب.***

هل "للكلب"، كتسمية اختارها صدقي عنواناً نهائياً لصحيفته، أي أهمية، وهل تشكل مؤشراً له مغزى ما؟ لا بد من التوقف قليلاً عند هذه النقطة لأن "المؤسس" نفسه لم يحاول إيضاح أسباب اختياره، بل سبرجها علينا (أي عمَّاها) حين قال عندما اعتمد اسم الجسر مؤقتاً، عندما أقام في حي الجسر الأبيض الدمشقي المعروف:

وفـاءً لجارتنا قد دعونا	***جريدتنا باسمها فاعلموا***
وكان اسمها الكلب من قبل ذاك	***ولكن مغزاه لا يُفهم***
أليس الصحافةُ رمز النباح	***وإن الكلاب به أقدمُ***

وبعد أن استقر رأيه على "الكلب" قال لمراسل أسبوعية عربية تفسيراً لهذا الاختيار: "الكلب هو الكائن الوحيد الذي يحق له النباح دون أن يلزمه أحد بشيء". مع أنه كثيراً ما يتلقى الركل والقذف بالحجارة إذا نبح في الوقت والمكان غير المناسبين. وكثيراً ما يكف عن النباح ويصمت إيثاراً للسلامة.

مؤسس "الكلب" هل هو "كلبي"

فلسفياً أم "كلبوي؟

"رأي إليه قد انتهيتُ" بشأن "الكلب" هو تخمين مجرد ليس أكثر. متسائلاً عما عناه صديقي بقوله: وكان اسمها الكلب من قبل ذاك ولكن مغزاه لا يُفهمُ. فما هو هذا المغزى إن لم يكن إشارة إلى المدرسة الفلسفية الإغريقية القديمة، مدرسة أنتستانس وديوجانيس وأتباعهما، الذين عُرفوا باسم الكلبيين.

الكلبي في المعجم الفلسفي للدكتور جميل صليبا هو الرجل الذي ينتقد التقاليد والأوضاع وقواعد الأخلاق بتهكم ويخالفها بغير حياء.

أما لوعدنا إلى كتاب "نقد العقل الكلبوي" للفيلسوف الألماني المعاصر بيتر سلوترديك، لقرأنا هذا التصريف للمثقف "الكلبي" كما عرفته العصور القديمة من ديوجانس إلى لوقيانوس السوري: شخص غريب الأطوار، أصيل متوحد منزو، أخلاقي استفزازي وعنيد مصمم.

*** هل للكلب كتسمية اختارها صدقي عنواناً نهائياً لصحيفة أي أهمية وهل تشكل مؤشراً له مغزى ما.؟.**

ويسميه سلوترديك "الكلبي KUNIQUE ابن المدرسة الفلسفية الإغريقية. [الكلب بالإغريقية KUNOS-KUON]. فهل استمر الحال على المنوال نفسه إلى اليوم؟. يرى سلوترديك أن الكلبي الأصيل قد تحول إلى "كلبوي" CYNIQUE . وهذا النوع يفضل المساكن المريحة على برميل ديوجانس وهو يشكل الحالة الحدّية للكآبة المبهمة. وحين يهاجم العالم الخارجي فإنه يحاول بذلك إنهاء صراعه الداخلي وتصريفه.. إنه يضرب الآخرين ولكنه يستهدف نفسه.

كتب سلوترديك عن الكلبوي المعاصر، بعد انقضاء نحو عشرين سنة على ثورات الطلاب في أوروبا، وسخر من زملائه ثوار 1968 الذين استخلصوا من فشل تلك الحركات فقدان الأمل بكل تغيير، فراحوا يبرهنون عن واقعيتهم وانتهازيتهم وانصياعهم بأن أصبحوا اليوم يديرون المنظومة التي كانت تثير "غثيانهم". هؤلاء هم "الكلبويون الكاملون". إنهم الجراء التي تحتج وتكشر عن أسنانها (لا عن أنيابها) لكنها لم تعد تعرف لا النباح ولا العض. وما يميز الكلبوي دائماً هو تحالفه مع الذي يدمره ويجعله تافهاً. بينما الكلبي فهو الأصيل الذي يلتهمك بلقمة واحدة إذا دست على ذيله. وديوجانس هو الكلبي فعلاً عندما زجر الإسكندر فتسارع هذا إلى الابتعاد لأنه حجب الشمس عن القابع في البرميل..

أما اليوم فالمفكر القدوة هو الذي يسعى ليحصل لنفسه على وظيفة مستشار فني في بلاط الملك، بعد أن كان أول النمامين بمثالبه وأعنف مغتابيه، حيث يلمس بتلذذ مرير مدى السقوط الذي آل إليه.

علق جاك لوريدر على كتاب سلوترديك بقوله: لا يوضح سلوترديك بدقة المعايير التي تتيح تمييز الكلبي عن الكلبوي بلا احتمال الخطأ. وفي هذا اللاوضوح تكمن حقيقة أواخر هذا القرن، فالمثقف هو في آن دكتور جيكل الممتاز والسيد هايد البشع. إنه كلبي في أحلامه الثورية وكلبوي عندما يستيقظ وينظر إلى المرآة.

هل أتجرأ استناداً إلى ما سبق، فأحاول "تصنيف" مؤسس "الكلب" وتحديد "انتمائه" إلى واحد من التيارين؟ لست في هذا الصدد، بل هي مهمة الباحث في "سيرته الذاتية"

ولكنني لن أتردد عن العودة إلى "الكلب" في محاولة "لإغناء النص" كما يقول الباحثون الجادون. فأتوقف عند الزاوية الفلسفية في "كلب، حزيران 1965 وعنوانها: فلسفة الماء عند بديع الكسم.

للماء في التعريف أسماءْ — فالثلج جوهره هو الماءْ

وهو البخارُ.. وهو الكحولِ.. وهو الفراغ أي السراب، وهو الحياء إذا أردتَ به ماء الوجوه وفيه آراءُ. وهذه الآراء في كيفية فقدان ماء الوجه.. فالحسناء تفقده في "زعرناتِ الحب"، ويفقده المناضلون في اللغو والضوضاء. أما الفيلسوف فإنه يفقد ماء وجهه: إذا تكون له نفس أمام الحكم خضراءُ. وهذا يلتقي بما كتبه سلوترديك ولكن بعد صدقي بنحو عشرين سنة. أما في فلسفة النبات:

رأيٌ إليه قد انتهيتُ — الزرعُ أعقلُ ما رأيتُ

لو كان إنساناً لقال — عرفتُ أصلي فاهتديتُ

ووضعتُ فلسفةً وفي — تفسيرها دوماً حَكَيْتُ

بالعقـــل واللاّعقـــلِ لـــو غيـــري — *اســـــــــتحى كنـــــــت اســـــــــتحيتُ*

لعـــــنَ الإبـــــاءُ أبـــــا الـــــذين — *أبـــــوا لــــــذلك مــــــا أبيْـــــتُ*

* الكلــب هــو الكــائن الوحيــد الــذي يحــق لــه النبــاح دون أن يلزمــه أحــد بشيء.

بالإمكان استخراج نماذج كثيرة وأمثلة من مجموعة "الكلب" بعضها كلبي وبعضها كلبوي ولكنها لا تشكل دليلاً على موقف صاحب الجريدة الساخرة. والمطلوب كما أسلفت البحث عن المواقف الفعلية لهذا المثقف الكبير إذا كان هناك من يريد أن يعرف إلى أي تيار كان ينتمي.

كنت بدأت بالتساؤل عن معنى تسمية "الكلب" وأعود إلى نقطة البداية، فأشير أن الجريدة الفريدة خَصّت الفلسفة بمكانة ملحوظة، ولا غرابة فرئيس التحرير أستاذ فلسفة، ويضيق المجال هنا عن التنويه بكل ما جاء عنها على قلمه في "الكلب" ولكن تجدر الإشارة إلى عدد آذار 1964 الذي تضمن "تحقيقاً" فريداً بعنوان الرحلة. كتبه صدقي إبان رحلته إلى باريس يومئذ. والطائرة تحلق فوق بلاد اليونان وإيطاليا وصولاً إلى فرانسا. وصدقي يسترجع "من عليائه" ذكرى الفلاسفة القدامى ومن هم أقل قدماً، ويقدم نبذة عن رؤاهم الفلسفية دون أن ننسى الجو السياسي الراهن أيام الرحلة. وهي بحق "معلقة" ندر مثيلها. ولكن الأمر الغريب الذي لا بد من ملاحظته هو إغفاله ذكر المدرسة الفلسفية "الكلبية" وروادها، مما يضعف الأطروحة التي تعتبر تسمية "الكلب" تتضمن إشارة إلى تلك المدرسة. ولما كانت الطائرة تحلق فوق أثينا، كان رئيس تحرير "الكلب" يكتب:

وحاصِـــــلُهُ ركبنــــا الجـــوَّ حتــــى — *وصـــــلنا فـــي المســـاء إلـــى أثينـــا*

ولـــــم نهـــــبط ولكنــــا ذكرنــــا — *فلاســــــــفةَ العصـــــورِ الأولينـــــا*

ذكرنـــا يـــوم أفلاطـــون أفتـــى — *بتــــــرك الحكــــم للمتفلســـــــفينا*

وطـــار بنـــا الخيـــالُ إلـــى أرسـطو — *معلّمُنـــــا وشـــــيخ معلّمينـــــا*

ذكرنـــا كيـــفَ أثـــر بـــابن رشـــدٍ — *ملَخَّصـــهُ وجُـــن بـــه ابـــن ســـينا*

بعد أفلاطون وأرسطو ووقارهما الرصين، ينتقل صاحب المعلقة الفلسفية إلى واحدة من مدارس الفلسفة الإغريقية القديمة. مدرسة محبي المتع والرفاهية والحياة اللذيذة المتميزة بنوع من رهافة الذوق في اختيار تلك المتع مدرسة أبيقور وشيشرون:

لنـــا متـــع الحيـــاة إذا وردنـــا — *ينــــابيع الحيـــــاة مهـــــذبينا*

وهــــذا رأي تلميـــذ عظـــيم — *لأبيقـــور يـــدعى شيشـــرونا*

إن التعريف "المدرسي" للأبيقورية يلفت النظر إلى ضرورة "رهافة الذوق" في البحث عن المتعة، أي الابتعاد عن "الغرائزية البهيمية"، ولم تفت صدقي هذه النقطة الحساسة، فجاءت "إذا" وردنا ينابيع الحياة مهذبينا.

أغفل صاحب "الرحلة" ذكر رواد المدرسة "الكلبية" من فلاسفة الإغريق القدماء. مما أجبر واحداً من محرري "الكلب" على لفت نظر رئيس التحرير – ولكن بعد فوات الآوان– ورحيل صدقي باكراً، مبدياً استغرابه –أعني المحرر– لهذا التناسي:

ذكـــرتَ جميـــع مـــن كـــانوا قـــديماً — *يعـــــدّهم الـــــورى متفلســـــفينا*

مـــن الإغريـــق والطليـــان أيضـــاً — *فكيـــف نســـيت جَـــدَّك "ديوجينـــا"؟*

سؤال من غير المتوقع أن يتلقى جواباً في المستقبل المنظور.

*فلسـفة المـاء عنـد بـديع الكسم. للماء في التصريف أسماء فالثلج جوهر هو الماء.

جرائد صدقي إسماعيل والجمهور

كان صدقي إسماعيل دون العشرين عندما ظهرت موهبته في الصحافة الساخرة المكتوبة بالأسلوب "الموزون الم حي السبكي الدمشقي –على ما أظن– حيث أقام مع عدد من إخوانه "اللوائيين" في منزل مستأجر، ظهرت "فلتات المن الصحف الساخرة التي شارك في تحريرها لأن "العاملين فيها" كانوا جمهرة دونت أسماؤهم على صفحة خاصة تحت ء

(قَصَّهُ و جَلَّده وحررَّه ورَتَّبه ونظَّمه وجمعه وصححه وعلَّق عليه وساهم في نظمه الإخوان): سليمان أحمد (العيسى) ومسعود (الغانم) ووهيب (الغانم) وصدقي إسماعيل ويوسف شقرا وجميل سيف الدين. دُوِّنت المجموعة في دفترين مدرسيين، كتب صدقي في أحدهما "نشيد الاستقلال"، عندما أصبح الشيخ تاج الدين الحسيني رئيساً للدولة إبان الحرب العالمية الثانية بعد دخول القوات البريطانية دمشق ومعها وحدات "فرانسا الحرة" العام 1941. أجمل ما في النشيد "لازمَتُه":

إن ســــــــوريا اســـــــــتقلَّتْ بعـــــــــد صـــــــــخبٍ وهيــــــــاجْ

أدركـــــــت أقصــــــــى أمانيهــــــــا بعهـــــــدِ الشــــــــيخِ تــــــــاجْ

والمعروف أن مؤلف النشيد ولد في أيار 1924.

ظهرت "الكلب" من نحو نصف قرن، دون أن يحصل صاحبها على امتياز لإصدارها، وكانت بلا موعد صدور محدد، ولم تعرف طريقها إلى المطبعة إلا مرة وحيدة العام 1969. لكنها كثيراً ما احتلت المكان الأول

على جدول الأفضليات مع أركيلة صدقي وكتابه وكأسه. ولا أظن أنه أهملها يوماً لأنها "مجاله الحيوي"، وذريعته لتخفيف الضغط الوجودي على أعصابه. وما كان ينقصها إلا الجمهور، وبقيت "المقالات" الساخرة النقادة بلا قراء عملياً. لا يطالعها إلا قلة من الأصدقاء. ومع أن صدقي بقي سنوات عدة على رأس المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ثم اتحاد الكتاب، فهو لم يحاول الحصول على "امتياز" لإصدارها. ومازلت أذكر كم حلم حسيب كيالي "بمجلة" رئيس تحريرها صدقي إسماعيل ورسامها علي فرزات وهيئة تحريرها مؤلفة من حسيب نفسه وأحمد إبراهيم عبد الله ومحمد الماغوط وغسان الرفاعي. وكان يقول لي: سيبقى اسمها "الكلب" وسنجعلها توزع مليون نسخة في بلاد العرب. لم يتحقق حلم حسيب لأنه مثل صدقي وأحمد إبراهيم لم يعد قادراً على السخرية. بينما يحاول محمد الماغوط وعلي فرزات ما بوسعهما، في صحف ومجلات لا تنتمي إلى التيار "الكلبي" النقاد، بل إلى التيار الكلبوي المعاصر.

صدرت "الكلب" علناً، بعد رحيل صدقي بعشر سنوات، في كتاب من ستمئة صفحة –بالحرف الكبير– بإشراف الأستاذ سليمان العيسى الذي كتب في المقدمة: (الآن تصدر "الكلب" مطبوعة في هذه الحلة القشيبة، ولم يخطر لها حين كانت تُنحط في زاوية المقهى أنها تُكتب لكي تُطبع ذات يوم. وتصبح واحدة من أندر الهبات الأدبية والفنية في أدبنا قديمه وحديثه.

لا أدري ما عسى يمكن أن يكون رأي صدقي إسماعيل رفيق الطفولة والعمر، في صدور جريدته هذه لتكون ملكاً للأجيال كان بيننا الآن؟).

**رأي إليـــه قــد انتهيـت. الـزرع أعقـل مـا رأيـت. لـو كـان إنسـاناً لقـــال عرفـــت أصلي فاهتديتُ.*

احترامي لحماسة الأستاذ العيسى لإصدار "الكلب" في كتاب بعد رحيل صدقي، وقناعتي بأن "ما لا يُدرك كله لا يُترك ني كنت وما زلت "متحفظاً" لا "محافظاً" في هذا الشأن لقد طبع من كتاب "الكلب" نحو عشرة آلاف نسخة على ما المشرفين على المشروع كانوا على ثقة من إقبال الجمهور على تخاطفها فور صدورها، ومضت السنوات وألوف النسخ ، مستودع ما –في حدود ما أعرف–. فكيف حصل ما حصل "لواحدة من أندر الهبات الأدبية والفنية في أدبنا قديمه لإجابة ليست معقدة، لأن "الإنسان عدو ما يجهل فالجيل الذي كان ينبغي له أن يقرأ "الكلب" "في حينه"، ويستمتع إنتقادها، لأنه يعاصر الأحداث التي تتناولها، لم يتح له معرفتها. فلما صدرت في كتاب بعد لأي، لم يقم أحد بالتعريف طاق واسع لسبب ما، فبقي غريباً عن الجمهور العريض. وأعرف شخصياً شباباً اشتروا الكتاب ولكن لم يتجاوبوا مع شكل عام، لأنهم وجدوه "بلا أهمية آنية". كما أن إحساسهم النقدي غير النامي لم يسمح لهم بالتفاعيل مع النقد والسخرية ى "الفكري" إن صح التعبير، رغم تخرجهم في مدرسة "غوار". أو لربما بسبب ذلك.

عاة للظروف الموضوعية، قام الأستاذ العيسى بتخليص بعض المواضيع، التي اعتبرها حساسة، من براثن "الكلب" وحجبها عن القراء. وهذه إشكالية جديرة بالاهتمام ولم ينج "محررون ثانويون" ظهرت أسماؤهم في المجموعة من يقظة الأستاذ العيسى. ولما كنت واحداً من المعنيين بالحذف سأسمح لنفسي بسرد حكايتي، مع كوني غير حريص على التكلم عن نفسي من سياق الحديث عن "المعلم" الذي شغفني "كلبُه" ومازال، ولكن لا ضير من الإيضاح أحياناً.

بعد غياب صدقي إسماعيل، استأذنتُ السيدة زوجته باستعارة ما بقي من أوراق تضمنت أعداد "الكلب" من أجل تصوير نسخ عنها، وحفظها لدى بعض أقرب أصدقاء الراحل العزيز خوفاً من فقدان هذه

الأوراق. وهكذا كان، وأعيدت الأصول إليها.. وعندما فكّر الأستاذ العيسى في نشر المجموعة في كتاب، فاتح العماد مصطفى طلاس بالأمر، وكان متحمساً لأعمال صدقي، وقدم مساعدة مهمة لولاها لما ظهرت ولا نشرت. وبدأ الأستاذ سليمان مراجعة

الأوراق وإعدادها للنشر، معتمداً على النسخة الموجودة عنده، ولكنه وجدها غير واضحة فطلب الاستعانة بنسختي مع أنها مماثلة للنسخة الأخرى، وكان رأيي أن يستعين بالأصل الذي أعيد إلى زوجة الأستاذ إسماعيل. ولما كنت غير متحمس لإصدار "الكلب" في حينه، تلكأت في إعارته نسختي. "فاستعدى" علي العماد طلاس.

وكتب "مشروع هجاء" لي بمناسبة "احتجازي النسخة الأصلية من جريدة الكلب وترددي في المساعدة حين تقرر طباعتها" [مجموعة جريدة الكلب الصفحة 583]. وعملاً بتقاليد الجريدة، أرسلت ردي على الاتهام بالاحتجاز، شرحت فيه وجهة نظري التي ترى تأجيل النشر. وذكّرتُ الأستاذ العيسى بأنه كان معارضاً لا لنشر المجموعة كلها- بل لقيام الأستاذ زهير مارديني بنشر مقابله مع صدقي حول "الكلب" في الأسبوع العربي عام 1963. وجاء في احتجاجه على النشر قوله:

زعلــتُ علـــى الكلـــبِ العزيـــزِ يُصَــوَّرُ   وفـــي صـــفحة الأســـبوع بـــالأمسِ يُنشـــرُ

زعلـــتُ عليـــهِ، صـــار كلبـــاً كغيـــرهِ   لـــه ذنـــبٌ مثـــل الجميـــع يُجَرجَـــرُ

لـــك الله ودَّعـــت الرفـــاقَ وجـــوُّهُمْ   وكـــم يخســـرُ الإنســـان ســـاعةً يُشْـــهَرُ

أضـــاعك صـــدقي خلـــف فنجـــان قهـــوةٍ   وســـاقوك مـــن قدّامـــه وهـــو ينظـــرُ

كتب إليّ الأستاذ "أبي معن" مذكراً بخسارة الإنسان ساعة يُشهرُ. وقلت له:

لـــم أحتجـــزْ كلبـــاً ولا جَمـــلا   و"أرى" هجـــاءك كـــان مُفـــ

[...] أمـــا طباعتُـــهُ فقِصَّـــتُها   تتحمَّـــلُ التمحـــيصَ والجـــ

رأيـــي بـــأن النـــاسَ مـــا نضـــجوا   لقبـــول مـــن أعطـــى لنـــا المـــ

بـــالعمقِ فـــي فهـــمِ الأمـــورِ وكـــمْ   قـــالوا إذا مـــا جـــدَّ قـــد هَـــ

والنـــاس، لا أعنـــي سَـــوَادَهُمْ   كـــلا ولكـــن أقصـــدُ النُّـــ

****وحاصله ركبنا الجو حتى وصلنا في المساء إلى أثينا. ولم نهبط ولكنا ذكرنا فلاسفة العصور الأولينا.***

ظهر ردي في المجموعة دون بيت القصيد، أي الأخير.

والحكاية الثانية مماثلة، حيث جرى حذف بيت آخر من رسالة كنت بعثتُ بها إلى "الجريدة" من مهرجان السلام في العام 1968. وفيها وصف لوقائع المهرجان ولقاءات الوفد السوري وكانت منصبة كلها على القضية الفلسطينية. وفي ... كتبت:

لـــيس يبنـــي الشـــعوبَ إلا دماهـــا   هـــذه حكمـــةٌ تجـــيءُ ببـــالي

غيـــر أن اليهـــود شـــذوا وشـــادوا   كـــل ملـــكٍ لهـــم علـــى الأمـــوال

ســـيَّروا مـــن ركـــابهم أمـــمَ الغـــربِ   ودَقُّـــوا إســـفينهم فـــي الشـــمال

واســـتعانوا بالشـــرقِ منـــذ أقـــاموا   فـــي فلســـطين دولـــةَ الاحـــتلال.

حُذف هذا البيت أيضاً، لخشية الأستاذ العيسى على الصداقة العربية السوفييتية من الانهيار بسببه. وأكتفي بهذين المثالين، وأكرر شعوري بالحرج، لأنهما جراني إلى الحديث عن نفسي في مجال مخصص لأستاذنا صدقي إسماعيل، ولظاهرة صحافته "الساخرة النقادة.

أذكر حواراً بعيد رحيل صدقي، دار بين الشاعر علي الجندي وبيني حول ظاهرة "الكلب" والأستاذ علي من أكثر المعضوضين منه -فكان رأيه: أن مثل هذا "الشعر" لن يكتب له البقاء لأنه "ابن ساعته" وغير جدي. وعندما يتاح نشره تكون مناسبته قد فات موعدها مما يحرمه التأثير في القارئ".

إن "تأخير النشر" مسيء فعلاً لا لجريدة "الكلب" وحدها. ولقد مرّ على العرب حينُ من الدهر، وجدوا فيه من نهاهم عن وأد بناتهم، فأقلعوا عن تلك العادة الذميمة. فمتى يقيض لهم من ينهاهم عن وأد بنات أفكارهم وصبيانها. ويمنح صدقي إسماعيل وحسيب كيالي وأحمد إبراهيم عبد الله، امتياز إصدار "الكلب" في العالم الآخر طبعاً. الوأد إذن هو الذي أبقى مئات النسخ من المجموعة الكاملة "للكلب" في المستودعات. وهو الذي يولّد العقد والانحرافات والتطرف، عند المثقفين على الأقل.

ما بعد "الكلبية":

كانت "الكلب" ظاهرة حديثة بالمعنى الذي يتجادل حوله المتجادلون اليوم ولكنها غير معروفة عند الجمهور، بينما عرف كثيرون قصص صدقي وترجماته ورواياته ومسرحياته، ولم تحظ "الكلب" بعد رحيله بمن يمحصها كظاهرة، ويدرس مالها وما عليها.

درس من اللاذقية كان منذ عدة سنوات يحضر لأطروحة دكتوراة في جامعة القديس يوسف في بيروت موضوعها "الكلب" ني أخباره منذ مدة. وكنت علمتُ منه أن الأستاذ المشرف على أطروحته فوجيء مفاجأة سارة بالموضوع معرباً عن ود هكذا صحافة.

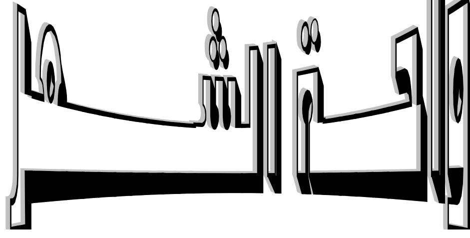
*لنا متع الحياة إذا وردنا ينابيع الحياة مهذبينا.

حق الظاهرة، من وجهة نظري، دراسة جدية، لأنها تضم منجماً بوسع المنقب الماهر أن يستخرج منه ما ينفع الناس. مع امل لكوابح مثل هذه الدراسة. فالبيئة لا تحب النقد المجرد، فكيف تطيقه إذا تمازج بقليل من السخرية المريرة؟.. ولكن اب من دارسي الأدب والاجتماع والسياسة الالتفات إلى هذه التجربة ومثيلاتها. ولكن هل لصحيفة "الكلب" مثيلات؟ ى "قرّيطة" نجاة قصاب حسن، المتخصصة بشؤون القضاء والمحاماة على سبيل المثال. ولا بد للباحث المجتهد من أن ض "الكلبيين" هنا وهناك ممن أحبوا تلك التجربة وحاولوا مجاراتها.. ومن تجاوزوها في بعض المجالات كالأستاذ أحمد . الله.

جون كثيرون ما زالوا يتقدمون بأطروحات عن معلقةٍ أو أكثر لشاعر من أسلافنا العظام. ونادراً ما تأتي قراءاتهم جديد. وفي الكلب أربع معلقات تستحق دراسة معاصرة. معلقات "حداثية" بكل

معنى الحلمة، لأن الكلب كانت ظاهرة حداثية. ونحن نتساءل عمّا بعد "الكلبية" مثلما يتساءل غيرنا عمّا بعد الحداثة. وهو سؤال مشروع. سؤالنا أعني. وبتعبير آخر هل بالإمكان استمرار أسلوب صدقي إسماعيل بعد رحيله؟ لأن الجنرال ديغول كان يردد دائماً: لا ديغولية من غير ديغول. وهل "للكبية" ضرورة أو فائدة تستحق لأجلهما البقاء. هذا سؤال يستحق عناء محاولة الإجابة عنه لمن يحب مهنة المتاعب.. أي الصحافة الساخرة النقادة. لأن الصحافة الأخرى صرمت الحبال التي تربطها لا بالمتاعب وحدها بل بالقراء "الكلبيين" طبعاً. وهؤلاء أقلية قد لا يكون من الحكمة في شيء النظر إليهم بعين الاعتبار.




واحة الشعر

للريح أحوالٌ كثيرة

شعر: فؤاد نعيسه

1- تكوين

سُفَّني، يا ريحُ، صَوْبَ البحرِ
واتركني هناكْ.
سُفُني أَوْلى بحزني.
وكفاني
مِنْ بياض الزَّبَدِ الصافي، صداكْ.
ومِنَ الزُّرْقَةِ ماءٌ، وسماءْ.
وحنينٌ يتقرّى الأصدقاءْ.
في حنايا البالِ
أو خلف خفايا الماوراءْ!...
سُفَّني، يا ريحُ، سُفْ.
لا تقلْ، يا ريحُ، أُفْ
إنني أسّاقطُ، الآنَ، على قاعِ الشّبّاكْ.
لأراكْ
تعجن الثلجَ معَ النارِ وَطَفْحِ الطينِ
تَرْتَجُّ..
تُوالي العَجْنَ..
تنشقُّ الأواني!..
لحظةُ الخَلْقِ تَرِفُّ.
هُوَ ذا يطفو كياني.
فإذا كينونتي الأُولى اسْتواءْ.!..
وبسحر الكيمياءْ
فوَّرَ الشِّعْرُ بكاسي
وسقاني..
وسقاكْ
ثُمَّ.. ما زلنا ظِماءْ!.

لريح -2-

كُلّما غنى، مع الليل، وفي الليل توغَّلْ
قلتُ للريح: تمهَّلْ.
دُقَّ بابي.
في حنايا الباب شوقٌ..
جدَّتي، يوماً، حَكَتْ لي
عن رياحٍ تحملُ الشوقَ، وترحلْ،
لبلادٍ خلْفَ مَدِّ الوهمِ
ضمَّتْ غربةَ الأحباب، للصدرِ
وأَحْنى دفؤها الساجي
على الخدِّ وقَبَّلْ..
دُقَّ بابي.
قل لهم، يا ريحُ:
بابُ الدّارةِ المنحوتُ من عمري

بشَجْوِ العمر.. مُقْفَلْ.
وَحْشَةٌ سوداءُ، في أعتابه تكْبو
وشيءٌ مُطْفَأُ الوَهْجِ..
على مِزْلاجِهِ صَرَّ...
وفي صيوانه الخاوي... تَمَلْمَلْ.
ربّما كان خيالي
أو ضلالي!..
ربما، يا ريحُ
مَنْ، يا ريحُ، أسألْ؟!..
صَمْتُ قاعٍ صَفْصَفٍ
يُقْعي على الأرض..
مساميرُ النجوم البُلْهِ
تنْغَزُّ بجفن الليلِ،
تَنْغَزُّ بجفني..
ومعَ الليل وحزني.. أتغزَّلْ!...
دوخةٌ.. أدمنتُ في أفيونها
إشراقةً
تَنْزاحُ عن ثِقْلٍ هُلاميٍّ.. تهدّل
فإذا الوجهُ قناعٌ،
وضياعٌ،
سَفَرُ العمر.. الْتياعٌ،
مُدْيةٌ تغرق في الصدر، وتنسَلْ!...
كلّما غنّى، مع الليل...
وفي الليل.. توغَّلْ.
عَبَرَ الريحُ ببابي
ثُمَّ... وَلْوَلْ...!.

—

-3
استراحة
المحارب

خَلَقَتْكَ أمْ خَذَلَتْكَ ريحْ.
يا مُدْلجاً خلْفَ التماعاتِ الرّؤى
آن الأوانُ لتستريحْ...
سَنواتُكَ الستُّونَ
دَحْرَجَها الزمانُ
على الشِّفارِ الفارياتِ
مِنَ "الجليلِ" إلى "الفراتِ"...
وأنتَ تسأل: مَنْ، تُرى، ذاك الذبيحْ؟!...
ومَنِ المسيحُ على الصليبِ
مَنِ الصليبُ.. ولا مسيحْ؟!!...
دَعْ عنكِ هَلْوسةَ السؤالِ
وكُفَّ نَزْفَكَ باليمين وبالشمالِ
وكُفَّ نزفكَ...
إنَّ من طعنوكَ طفلاً
في الجليلِ...
قبائلُ البَدْوِ الرُّعاةِ..
وإنّ من طعنوكَ كهلاً
في الفراتِ...
قبائلُ البَدْوِ الغُزاةِ...
تَفَيَّأوا خشبَ الصليبِ
وما ارْعَوَوْا
لمَّا ترجَّلَ، عن هَشاشتهِ، المسيحْ!...

سيّانِ لو خلقتْكَ أو خذلتْكَ ريحْ | آن الأوانُ.. لتستريحْ!.
يا عُمْرُ.. يا عُمْرَ الضَّنى

□□□

قَصِيدةُ السُّقُوط

شعر: مصطفى خضر

–

1–

الشَّرْقُ يسقطُ!

فاتحوهُ القادمونَ، العائدونَ، ينظّمونَ

قيامةً أولى تؤرِّخُ للسّقوطِ وللفجيعهْ!

الشّرق يسقطُ مرّةً أخرى..

يدمِّرُهُ اختبارٌ مّا،

يقوِّضُ في مخابرِهِ الخليقةَ والطبيعهْ!

الأرضُ يسقطُ بعضُها، أوكلُّها، أيضاً..

يجزِّئُها بنوهَا الوارثونَ، ويركعونَ، ويسجدونْ..

والسّادةُ المتفوّقونَ تساقطوا، وسيسقطونْ!

الشّرقُ يسقطُ بعضهُ، أوكلّه، أيضاً

سماءً، تربةً، شمساً، هواءً..

وليكيّفهُ كتابٌ أو شريعهْ!

وعلى المحيطِ أو الخليجِ أرى غراباً أم حمامهْ؟

*

أهيَ القيامةُ أم مطالعُها علامهْ؟

الحصنُ تلو الحصنِ يسقطُ..

والقلاعُ تساقطتْ.. لم يَبْقَ منها قلعةٌ

إلاّ لتُسْلِمَ للوباءِ عبيدَها!

ومن الدّخانِ أو الغبارِ أرى كتائبَ أم غمامهْ؟

الفاتحونَ، القادمونَ، العائدونَ

من الغزاةِ العادلينَ، الظالمينَ، يهاجمونَ،

ويهجمونَ، وينشدونَ، ويهدمونَ، ويحرثونْ

سبع المدائن...

سبعة الأنهار.....

يفتتحون أروقة

تؤدّي للملاعبِ والمسارحِ والسّجونْ..

وعلى الهُويّاتِ البعيدةِ والقريبةِ يعملونْ

ويفتّتونَ قديمها وجديدَها..

*

أهِيَ الجماعةُ لم تدرّبْ جِسْمَها وحديدَها؟

وهوَ الخضوعُ أم الدّفاعُ المستحيلْ؟

وحماتُها من داخلٍ كانوا الدّليلَ،

رعاتُها من خارجٍ كانوا البديلْ..
وسلامُها يعني السّلامهْ!
والوقتُ ليس بوقتها،
والحربُ ليستْ عيدَها!
وشهيدُهَا.. ماذا يروّجُ في المزادِ شهيدَهَا؟
وعظامهُ صارتْ مكاحلْ!
والأمرُ أمْرُ خلافةٍ هُزِمَتْ،
وتُخلفُها الإمارةُ والرئاسةُ والإمامهْ
وليهتفِ الأعرابُ، بعضهُم وكلهُم، ليُسْلِمِ..
وليبايعْ.. وليقاتلْ!

*

هي صفقةٌ لم يُقْتَرعْ فيها عليّ مصادفهْ!
الشرقُ يسقطُ في يدي!
والأرضُ مؤتمراتها كثرتْ،
ويحكمها نظام صيارفهْ!
الأرض تسقط..... يابني
فانظر.. تأمل..
أيُّ فُلْكٍ بانتظاري، بانتظاركْ..
أزواجهُ حشرتْ على مهلٍ، على عجلٍ،
فلاحظها.. وباركْ ما تباركْ!
الكونُ غمرٌ، والعماءُ هو المدارُ،
ولا فضاءَ سوى السّديم..
وكلّ ما يبدو، ولا يبدو، كتيمٌ..
ولتغامرْ باختياركْ!
لا أرضَ تبسطُ، أو تكوّرُ،
والسماءُ هوتْ، وغارتْ أعمدَهْ
والكلُّ، قبل الجزءِ، هالكْ!

والرّوحُ، روحي، مثلُ روحكَ، موصدَهْ..
الرّوحُ مثلُ الجسم هالكةٌ،
وما هذا الحصارُ سوى حصاري أو حصاركْ!
ولترتفع فيه شعاراتٌ وراياتٌ وأعلامٌ..
لترتفع الممالكْ!
والآدميونَ اهتدوا بالنجمِ، واقتحموا مغاراتٍ..
ولكنْ! ما اهتدوا حقّاً..
فلا نجمٌ هناك، ولا مغارةَ..
ولتفرّقهم مسالكُ أو مهالكْ!
لم يبق إلاّ سادة من معدنٍ،
يتقنّعونَ بما جنوا من أرصدهْ!
وكأنما ضاقت حياةٌ باحتمالات تجدّدُها،
ولا يعني الحضورُ تعدّدَهْ!
وهي النهايةُ، كالبداية، بالفراغِ مقيّدَهْ..
والغمرُ.. من شركاتهِ يعلو
رمادُ طبيعةٍ متشابههْ!

*

لم يبقَ إلاّ سادةٌ سادوا
بما وجدوا عبيدَهُم عليهِ!
وينتجونَ سوى الحليّ أو الزيوتِ
سفائنَ اضطربتْ بنسوتها..
مصائدَ أو شباكاً للبنوكِ..
وكاهناتٍ في معابدَ توّجتْ عصر الملوكِ..
وللدّيوكِ مزابلُ ازدحمتْ!

وماذا ينتجونَ سوى مدافنَ أو قبورْ
والمواسمُ تزحمُ الفضلاتُ بيدرها!
وماذا ينتجونَ؟
مؤامراتٍ أو مفاسدَ أو نزاعاتٍ
وأسلحةً تزيّنُ آلـهَهْ!
ويعلّقونَ خرائدَ امتدحتْ طبيعتهمْ..
وتلهمهــا الســراويل التــي اعتــادت مباخرها..
وترضيها طبائعُ تافههْ!
الشّعر فيها بعضهُ، أو كلّه،
لم يختلف عن أيّ نثرٍ،
والبلاغةُ، بالقريضِ أو الخطابةِ، والهْ!
وليسخرِ النصّ الجميلُ من البشاعةِ،
والبشاعةُ سائدهْ!
وعلامَ تنقرضُ القصيدهْ
والعُرْبُ ما كانتْ سوى لغةٍ
تجنّدُها شعوبٌ بائدَهْ!

*

هم سادةٌ من معدنٍ حرٍّ، نبيلٍ..
ليتهُ يحمي، ولا يحمي، عبيدَهْ
من فطرةِ الطّير التي تصحو على أفقٍ،
وتبسطُ من كشوفٍ مائدهْ!
هم سادةٌ من قبلُ، أو من بعدُ،
والثرواتُ، لا الأفكارُ، روحٌ خالدهْ!
والطيــرُ لــيس وريــثَ ديناصــور أزمنــةٍ بعيدهْ!
والحرْثُ ينتجُ من بذورٍ بعضَ ما يُلْقى،
فمنها بذرةٌ صلحتْ،
ومنها بذرةٌ فسدتْ،
وليستْ كلُّ رِحْمٍ فاسدهْ!

*

هم سادةٌ سادوا.. وهذا الفلكُ فلكهُم!
تطاردهُم مخيّلةٌ عجوزٌ،
لم تكنْ إلاّ مخيّلتي!
وكانــتْ ضــدّهمْ مــا دامــتِ الكلمــاتُ مهنتَها..
تصنّفُ جدولاً من كائناتٍ ساحرهْ!
وترتّــبُ الأســماءَ والأشــياءَ والأعضــاءَ والأجزاءَ
في نسقٍ خرافيّ تخلخلهُ، وتطلقهُ،
وتبني الذاكرهْ!
وهي التي تحيي عناصرهَا رموزٌ،
والعلاقةُ بيننا لطفتْ،
تسلّحُ رؤيةً ومغامرَهْ!
والآنَ تدركُ أن أجنحة التماثيلِ الكسيرةِ
ربّما تعني السّيادةَ!
والسّيادةُ، كالبطولةِ، خاسرهْ!
هم سادةٌ سادوا.. وهذا الغَمْرُ غمْرُهُم!
وما زالتْ مخيّلتي تنبّهُها قُوى
عصفتْ وتحلمُ أن تكون مغايرَهْ!
وأنا يحاصرني جنونٌ مّا،
وروحي لا تزالُ محاصرَهْ!
والماءَ مملكتي!

ووردتُه شعارُ مواجهَهْ!
تحنو، تشفُّ، ترقُ، تصفو..
والغضارُ الآدميّ سلالةٌ لم تختلفْ
إلاّ ليصحبّها التعدّدُ والتنوّعُ،
والهويّةُ لم تضقْ بتماثلٍ ومغايرَهْ..
وهي التي اخترقتْ، إذ انبثقتْ،
وتشرقُ، ثم تغربُ، تائهةْ!
*
هم سادةٌ.. والحرب حربهُم!
يدبّرها الأباطرةُ الذين سيسلمونْ..
ويضاعفون، فيضعفونْ..
وحرابهْم نايـاتُ مرحلـةٍ يوجّهُها خـوافٌ أو قلقْ..
الفلكُ يجمعنا، ويجمعهْم،
تُسدّ بهم ثقوبٌ أو شقوقٌ..
والنّياشـــــينُ الحديثـــــة بعضـــــها،
أو كلّها، خرقٌ!
والحشرُ حشرهُم!.. ومن بشرٍ خرقٌ!
وما تلكَ الفروقُ أو الحقوقُ أو المراتبُ
غيرَ ألقابٍ تصنعها مكاتبُ من ورقْ!
*
هم سادةٌ سادوا على طرق الإبادهْ!
والإمبراطوريّات من فحم يشعُّ، ومن نفايهْ
لـــم تكتمـــلْ فيهـــا وقـــائعُ أو شـــخوصٌ أو علاقاتٌ..
فما جدوى روايهْ
لا فعْلَ فيها.. والطّبائعُ كالمطابعِ..

لا تبشّرُ بالولادهْ!
آهٍ على تلك الروايهْ!

—

2-
العَبْدُ شبْهُ السيِّدِ
وكلاهما يخفي فتونَهْ!
والقصرُ شِبْهُ السّجْنِ،
يرقدُ كائنٌ فيهِ،
يؤرِّقهُ خلودُهْ!
يغفو، ويصحو..
والجنودُ يسيجونَهْ!
عيناهُ من حجرٍ،
فكيف يرى عيونَهْ؟
ومتى يحرّرُه جنودُهْ؟
*
العبدُ شبهُ السّيدِ
وغيابُ أيٍّ منهما
يعلو به دوماً وجودُهْ!
يعني غيابَ مهدّدٍ ويهدّدِ...
3
—
ماذا تجسدُ سلطةٌ
إن تربحِ المعنى
فكيف تكاثرِ الثرواتِ ثَرْوَهْ؟
4
—
ماذا ستعني قوّةٌ

ليستْ بقوّهْ !
هي سخرةٌ في مصرفٍ ومؤسّسَهْ!

5

أهيَ الحياةُ مقدّسهْ!
تعني التغيُّر والتحرّرَ..
فلتغيّرْ، ولتحرّرْ..
العبدُ ظاهرةٌ ومَظْهَرْ!

6

العبدُ يحلُم دائماً
في أن يحرّرَ صمتهُ، أو فعلهُ، مستقبلَهْ!
ويرى سنابلَ أُنضجتْ من حبّةٍ،
ويرى بيادرَ أُنضجتْ من سنبلهْ!
ومتى سيحلُم سيّدٌ
في غيرِ ماضيهِ الذي هو كنْههُ!
والعبدُ دوماً ضدُّه أو شبهُهُ!

7

أنا كائنٌ حرٌّ رأيت الأرضَ حرّهْ!
وأنا أورث فطرةً أم خبرةً،
والرّوح أمْ حرّيّةٌ مشروعُ فطرهْ!

8

أهيَ السّيادةُ لم تكن إلاّ إرادهْ
والعصرُ تفضحهُ بطولاتٌ،
عبوديّاتُ مرحلة ترصّعُها اضطراباتٌ..
وتغلبهُ اختلالاتٌ..
وينكرُ كلَّ مَيْلٍ للشّهادَهْ!

9

هل كانَ رأسُ المالِ شهوتُه عبادهْ
والحكْم شهوهْ!
وكأنّما التّاريخُ هوّهْ!
وإذاً، فأيّةُ نزوةٍ
كانت على أملٍ بثورهْ!

10

السّيّدُ انفتحتْ روايتهُ!
تطوّرُها احتمالاتٌ، وتغلقُها رهاناتٌ،
فيحفر قَبْرَهُ!
ولعلّها اكتملتْ بطولتهُ
وكانتْ للعبيدَ تحوّلاتٌ،
سوف تكشفُ سرّهُ!
والسرُّ عَوْرَهْ!
كرسيّهُ السّوقُ التي اتسعتْ،
وإنْ ضاقتْ بربحٍ أو خسارهْ!
يلهو بها.. تلهو بهِ..
وسينحني للفهلويّةِ والشراكةِ..
للعمولةِ والشّطارهْ..
والغَرْبُ ينتجُ شَرْقَهُ،
والشّرْقُ ينتجُ غَرْبَهُ
فمتى يضيقُ بشرقهِ، وبغربهِ؟
والأرضُ تنمو، ثم ترْشُدُ،
ثم تحملُ من مواردِهَا حضارهْ!
ومن الصّراع أو الحوارِ الملحَمهْ..

*

الأرضُ ليست أَنْظِمَهْ!
الأرضُ جمهوريةٌ من كائناتٍ،

يهتدي فيها التحوُّلُ بالعبارهْ!

1

1

العبدُ مفهومٌ أشاعتهُ الضّرورهْ!

فرضيّةٌ أَمْ فكرةٌ؟

وحقيقةٌ أم واقعٌ يلغي حضورَهْ!

1

2

الأرضُ تسقطُ مرّةً أخرى: شمالاً أو جنوباً..

تسقطُ الأرضُ الصغيرةُ وَحْدَها:

وشرقاً وغرْباً...

تسقطُ الأرضُ الوحيدةُ كلّها، أو بعضُها،

عجماً وعُرْبا..

*

هي لحظةٌ مسحورةٌ، منذورةٌ، للعوْلَمَهْ!

والغزوُ يزحفُ عادِلاً أو ظالما!

*

السَّادةُ المتفوّقونَ أمِ العبادُ الحالمونَ

يجاهدونَ، ويصبرونَ، ويصمتونَ..

ومن عبيدٍ سادةٌ يتنكّرونَ، ويعبثونَ، ويسخرونَ..

فكيف تحتفلُ الحقيقةُ والطبيعةُ بالشّروقِ،

ولم يكنْ إلاّ غروبا..

والأرضُ، منزلُنا الصّغيرُ، غريبةٌ، مقهورةٌ، متألّمهْ..

*

ماذا يريدُ الفاتحونَ، القادمونَ، العائدونَ،

وهل سأُهْزَم دائِما.؟

اُنظرْ.. تأمّلْ، يا بنيّ!

فكيف نبني عالماً

كانَ السّقوطُ مصيرَهُ!

هو عالمٌ للكائناتِ.. صغيرها وكبيرها..

تحيا على تحريرهِ.. يحيا على تحريرها..

ومصيرُهُ ما كانَ غيرَ مصيرِها!

*

أهي القيامةُ أن يكونَ، وأن تكونْ؟

وهل السّقوطُ سوى جنونٍ،

أَمْ بدايتُهُ جنونْ!

❑❑❑

بكائيـــــــــــــــــــــــــــــــــــة

على جدار القرن العشرين

شعر: منير محمّد خلف

نجرُّ تفاصيلنا للمعاني..
.. المعاني التي هربتْ من شقوق المكانِ،
نحاولُ أن نتصيّد بعض الذي
كان يوماً
يُرحِّبُ فينا بكلّ اتّزانِ.

هنا كلُّ شيءٍ غريبٌ:
سماءُ القوافلِ،
دمعُ القرنفلِ،
حبل المجرّاتِ،
تاريخُ قلبي
ولهذه المواني.

هنا كل شيءٍ عجيبٌ
هنا قد تصيرُ حقولُ المحبّةِ
نافورةً من حداد
تحاول فيما تحاولُ
تفتيتَ شوكِ الغياب

على ضفّةٍ من نعاس التمنّي،
وتطهيرَ بعض الديون
التي عَلقَتْ بثيابِ المعاني.
هنا كلَّ شيءٍ
يُعلَّبُ ضمن انتفاخِ القوانينِ
أو قد يُعرّضُ للنملِ
أو لهواءِ التجسُّسِ
أو للهوانِ.

هنا كلُّ شيءٍ
له معنيانِ:
ـ "سلامٌ" يجرُّ خيولَ الحياةِ إلى بئرِ يوسفَ...
... سمسارُ سوقِ الإذاعاتِ
يملأُ دكّانَ أيّامنا بالأمانيَ...
.. يسلخُ عنّا الجلودَ؛
ويبقى هناك الذي لا يُسمَّى
صريعاً على شرفاتِ الأغاني.

هنا كلُّ شيءٍ له معنيانِ
وأمّا أنا..
فما لي طريقٌ ولا منحنى
ولأبدَّ لي
أن أكون كما
عوّدَتْني المسافةُ
أن أشتري بعض ذكرى
وملْح الهنا
ولكنّ قلبي
يدلّ على ما أنا
عليهِ من الحشرجاتِ.
.. اليدان.. اليدانِ مكبّلتانِ.

هنا كل شيءٍ
لهُ معنيانِ:
– قشورُ فراغٍ
وليلُ ضحايا على عرشِ كسرى،
وأمّا أنا
فما لي "أنا"
ومالي يدانِ.
ولا مِنْ "أنا"
يُساعدُني كي أسيرَ
وكي أتخلّصَ
من جورِ هذا الزّمان المهانِ.



أنا ذاهبٌ للبحر

شعر: عبد الحليم أبو عليا

أنا ذاهبٌ للبحرِ
كيْ أبكي هُناكْ
أبكي هُناكْ..
أبكي العصافيرَ التي
ذُبِحَتْ على بابِ المخيّمِ
وَهيَ لَمْ
تتعلّمِ التحليقَ بعدُ
ولا تمرَّسَتِ العراكْ.
نامَتْ على حلمِ الزنابقِ
واستفاقَتْ
في الشِباكْ.
نادَتْ جموعَ الراحلينَ أيا..
وغصَّتْ
لا حِراكْ.
أَنَا ذاهبٌ..
أبكي خساراتي التي ما عدتُ أُحسِنُ عَدَّها
وأقصُّ يا ولدي عليكَ حكايتي
هذي انكساراتي الكثيرةُ
إرثيَ الدامي إليكْ
هذي الحكاياتُ الكسيرةُ

والبلادُ المضمحلَةُ
دُونَما أدنى اشتباكْ
أَنَا ذاهبٌ أبكي هناكْ
وأجاوِرُ الرملَ الكسيرَ
أنوحُ ساعاتِ المساءِ
وأستجيرُ.. فَمَنْ يجيرُ
وحوليَ الرّبانُ.. والقرصانُ
والْ...
أَسَفاً.. وينهشُني الهلاكْ
أَنَا ذاهبٌ
أبكي عِثاري.. كُلَّما أشرْعتُ قلبيَ للمدى
أدمْتْهُ عاصفةٌ
فحطَّ على انكسارِ
أبكي انتظاري الوردَ
يَنْهَضُ
مِنْ تفاصيلِ الدمارِ
أنعي الشجيراتِ الوديعةَ
والبيارقَ
والنداءاتِ الوجيعةَ
والبنادقْ..

***

أنا ذاهبٌ

لأبثَّ صمتَ البحرِ أشجاني

وأدفنُ في حناياهُ الشراعْ

وهناكَ أصرخُ

منْ سواكْ؟

يا أيّها الحبُّ المسافرُ في خلايانا

ويقتلُنا.. ونعشقُهُ.

ويقتلُنا.. ونحياهُ

ونعشقُ

من سواكْ..؟

أَنــا ذاهــبٌ كــيْ أُوْدِعَ الأمــواجَ أســراري

وأحزانيْ.

وَأُوَدِّعَ الأطيارَ والعشبَ الكسيرْ.

وأودِّعَ الأحياءَ والأفياءَ

والمقهى الصغيرْ

وألمٌّني.. وأقومُ عندَ الفجرِ.. أهتفُ

أنحني لقوافلِ الصيدِ التي عادَتْ

بلا صيدٍ

وضيّعتِ الشِباكْ.

وألمُّ أسرابَ النوارسِ قبلَ رحلَتِها الأخيرَةِ.

قبلَ أنْ تَهَبَ الصقيعَ لأهلِهِ

وتغادِرَ "المتوسِّطَ" المسكونَ

بالدِّمِ والدموعِ

وبالزنازينِ الكثيرةِ

بانطفاءاتِ المواسمْ...

***

وأبلِّغُ اليومَ الرسالهْ

"أَحَدٌ.. أحدْ"1-

"أَنَا ما جنيْتُ على أحدْ

هذا جناهُ أبي عليَّ" 2-

وغارَ في قاعِ الأبدْ.

كَمْ "كانَ ضيّعني صغيراً ثمَّ أورثَني.."3-

ثمَّ راحَ يَشيدُ بي

نِعِمَ الولدْ

أحدٌ.. أحدْ

مليونُ آهٍ يا بلدْ...

**

أنا ذاهبٌ للبحرِ كيْ أبكي هناكْ

كي أُغمِدَ الدمعاتِ في أضلاعِهِ

وأشقَّ صمتَ الموجِ بالصرخاتِ

باللعناتِ

أطرقُ بابَهُ

أَنَا ذاهبٌ كيْ ألقيَ القلبَ الشقيَّ بقاعِهِ

ليكونَ زاداً للعوالق

ثمَّ تبصُقُهُ فيمضي

في هياجِ الموجِ،

يُنْثُرُهُ على الشطآنِ تحملُهُ الرياحْ

أَنَا ذاهبٌ.. كيما أبثَّ البحرَ آهاتي

وأسلمُهُ الجراحْ

وأقصُّ يا ولدي عليكَ

حكايتي؛

حزني يطاولُ قامةَ الطرقاتِ... والأشجارَ

والبحرِ العتيدْ

ويظلُّ يهطُلُ في الصباحاتِ الكَسيحةِ
والمساءات الجريحةِ
ثمَّ يهطلُ في صحارى القهرِ
لكنْ
ليس ثمَّة من صدى
لوْ.. من بعيدْ...
تَعِبَ المحاربُ يا بنيَّ
فما انتظارُكَ؟
ما على البحرِ العتيدْ؟
لو أنَّهُ يرضى
فيحملَ عن أبيكَ
. وإنْ قليلاً .
رايةَ الحزنِ العنيدْ..
***
ذَبُلَ انتظاري البرقَ
يطلعُ مِنْ فمِ الموتى، وآنيةِ الصديدْ.
ويكادُ يقتُلني الصقيعُ
يجمّدُ الدَم في العروقِ، مِنَ الوَريدِ إلى الوريدْ.
***
ليلى تُسلِّمُ نفسَها للذئبِ
تنتظرُ الوليدُ
والذئبُ يغتصبُ البراءَةَ في مُحيَّاها
ويلعقُ منْ دمِ الساقينِ
ما يروي ذكورَتَهُ
فينطلق الصديدْ...!!
ليلى وما جدوى العتاب.. ومَنْ نعاتبُ

إذْ غداً الجلاّدُ إلفاً للشهيدْ...!
***
حزني ينامُ... ولا ينامْ.
ويظلُّ يعوي في الشوارعِ، والأزقةِ
يمتطي الشرفاتِ.. في مُدنِ الجليدْ.
وتمدُّ كفّيها السماءُ
تهيلُ أدمعَها على الأحياءِ والطرقاتِ
علَّ...
وما عسى
ما يغسلُ الدنسَ المعشش في نسيجِ الكونِ
ما..
ماذا تُرى
يَمحو أنيناً خلَّدَتْهُ أظافرُ الشهداءِ في جُدرِ السجونْ
"أمّي أذكريني.
أنا لستُ أدريْ.. هلْ سأخرُجُ مِنْ ظلامِ القبرِ يوماً
هل أراكِ
ومنْ تراني، مَنْ أكونُ"4-.
وأغلقوا دوني المنافذَ
كمْ طرقتُ البابَ
في نَسَقٍ جماعيٍّ وفرديٍّ
ولكنْ.. لا جوابْ.
وشرعْتُ أصرخُ.. رُحْتُ أحفرُ بالأظافرِ.. بالشفاهِ
ليلى..
اذكريني.

ليلـــى أيــا وردَ الحصـــارِ .. ويــا تراتيــلَ النهارِ

ويا جراحاتِ السنينِ.

ليلايَ؛ إنِّي قَدْ قُتِلْتُ

وكَمْ قُتِلْتُ على دروبكِ فاذكريني.

ولتوقدي مِنْ عَظمِيَ القنديلَ يومئُ للسفينِ

أَنَا ذاهبٌ للموتِ وحدِيَ

ساعديني،

لألمَّ أكفاني عليَّ وأحتسي نخبَ السجونِ،

وأفرَّ من عاري وعاركِ.. فاعذريني.

وأفرُّ أينَ أفرُّ منّيَ، من جنوني

إنّي تعبتُ من الترقّبِ والتوجّسِ والشّجونِ

ولسوفَ أُطوى مثلَما

طُويَتْ تواريخٌ.. وأيّامٌ

وومضاتُ اليقينِ.

ليلاي يا أَلَقَ الحنينِ.

إبكي علي وأبِّنيني

فلســوفَ أغــرُبُ مثلمــا أودَى بأشـــرعتي الهلاكُ..

أَنَا ذاهبٌ للبحرِ كيْ أبكيْ.. هناكْ

فأبكي عليَّ

فليسَ ثمَّةَ مِنْ سيبكيني هنا

وأبكي عليَّ..

فليسَ ثمَّةَ من سيذكُرني هناكْ...

* * *

الهوامش:

1 . لبلال الحبشي في الرد على تعذيب الكفار له.

2 . للشاعر أبي العلاء المعري.

3 . للشاعر امرئ القيس.

4 . دمعات حفرت بالأظافر على جدران زنزانة في المتوسط.



"يا براري الحياة"

شعر: عبد الكريم شعبان

هـــل أنـــا فـــي ملالـــة أم ســـرور

و احتضـــاري الـــذي دنـــا .. أم حضـــوري ؟

وانـــدفاعي إلـــى طوالـــع مجـــدي

أم بكـــائي علـــى خرابـــي و بـــوري

مـــا الـــذي تدَّعيـــه ياعبـــد قـــل لـــي :

أنـــت قِـــدْرٌ أم طبخـــة فـــي قـــدور

فكـــرةٌ دغـــدغتْ بـــواطن عقلـــي

واستجاشـــت فـــي خـــاطري المغـــرور

همهمـــت للوثـــوب ثـــم اســـتقرتْ

و اســـتناختْ فـــي ظلمـــة الـــديجور ..

هـــل لعينـــي علـــى الجـــوى ..و لقلبـــي

أن يـــديما وصـــال لُعْـــسٍ و حـــور ..

و ليـــــالي بعـــــد مـــــدٍّ و جـــــذر

هــــل تراتـــــي أمـــــدُّ فيهـــــا جـــــذوري

تعـــب الجســـم مـــن عنـــاق المـــرارات

فاضـــــت أنفـــــاس قلـــــب كســـــير

لادغـــــاتٍ هنـــــا .. ســـــويداء قلبـــــي

و بصـــــدري ولمَّـــــة المصـــــدور

أيَّ حلـــــــــــــم أرى و أيّ دواعٍ

لصـــــراخي وهجعتـــــي و نفيـــــري

خـــدعٌ كـــن لـــي ..وأحســـبُ أنـــي

قـــد نفضـــت اليـــدين مـــن تبريـــري

و ســـعت عقـــرب الكآبـــة تنـــدَّسُ

أمـــام الـــرؤى ..و تحـــت الســـرير

هجعـــت همَّتـــي ..و قـــرَّ قـــراري

وطغـــت لـــوعتي ..و مـــات زئيـــري

مرِحـــتْ غابـــة الآكـــام ..و فاضـــت

بالضـــواري ..و أيقظـــت محظـــوري

كـــل ذئـــب ينـــال منيـــة قلبـــي ..

وكليـــب يطـــال روحـــي ..و نـــوري

إنهـــا غابــــةٌ .. و نحــــن بقايـــا ..

مـــــن أكاذيـــــبَ خادعـــــات و زور ..

وأقمـــــت الأســـــوار أدفــــع عنـــــي

ضــــاريات الشـــرى ..فهـــدَّمن ســـوري

ولــــع كــــان لــــي بســـفر بيـــاضٍ

ســــــوَّدته فواجـــــــع المقــــــدور

و بقايـــا مـــــن ذكريــــات تقضَّـــــت

تعصــــر القلــــب فـــي ربـــا "قيبـــور "

المواجيـــــــد و المـــــــدامع ســـــكبٌ

و رفـــــاقٌ تضـــــمُّ لحــــد القبـــــور

ليـــت أنـــي ..وقـــد تلاشـــت حيــاتي

كـــــأزاهيرَ فـــــي مهـــــبِّ الســـعير

أبتـــدي عمـــريَ البئـــيس مـــن الصـــفر

و أصـــــــفي الـــــــوداد للتعميـــــــر

كلمـــا قلـــت : جـــاء وقـــت مســـيري

وقـــف السَّـــفر ..واســـتناخ مســـيري

و عبـــوري إلــــى مطــــارح حبـــي

و صــــعودي إلــــى مــــدارج طــــوري

كلمـــا جنَّـــت الأقاصــــي و فاضـــت

بـــــالأزاهير دوحـــــة الزعـــــرور

دهمتهـــا دويبـــةٌ تأكـــل مـــن النابـــت

منهـــــا ..وأَسْـــــوُقَ الخضِّــــير

يـــــابراري الحيــــاة ..مـــــاللبراري ..

لا تمـــــدُّ الجنـــــان للعصـــــفور..؟!

وأدارت ظهورهـــــا قطـــــرة المـــــاء

و صــــارت تمـــلُّ لحـــن الخريـــر ..

فـــــأنيخي غزالتـــــي و اســـــتديري

أنـــا يـــا أخـــتُ مغـــرقٌ فـــي نفـــوري

واسـتريحي حمـائمَ الـدوح فـي غابـات روحـي

و هـــــوِّمي فـــــي قصـــــوري

و قصـــــوري ..هـــــو القصـــــور ..

ولكـــنْ همتـــي همـــة الشـــديد الجســـور

ربحـــت دمعتـــي وبـــاءت لـــذاذات حيـــاتي

بـــــــالهمِّ و التخســـــــير

جرعـــة الوقـــت نحتســـيها ســـموماً

وســـــويعات عمرنـــــا للعبـــــور

ربَّ يـــــوم أحييتـــــه وهـــــو ميْـــتٌ

بلقـــــاءات عاشـــــقٍ ســــــكير

عشــــقهُ ســــكرةٌ مـــــع الشــــعر

وأنفـــاس الخزامـــى ..و بحَّـــة الشـــحرور

وقــراءات قـــارئ عـــرف الأعـــراف منهـــا

و لــــــــــذَّة التحريــــــــــر

و صـــبايا مهوِّمـــات علـــى أوجـــاع قلبـــي

تـــــــنطُّ بـــــــين الســــــطور

و التـــواريخ تســـتفزُّ ..و ديـــك الجـــن

يبكــــي علـــــى الــــدم المهــــدور

و زفيـــر العشـــاق مـــن فجـــوات الـــدهر

والعشـــــق طـــــافحٌ فــــي الــــدهور

و حـــــروبٌ وثـــــاكلاتٌ... و فقـــــدٌ

ونفيــــر يغـــــور إثـــــر نفيــــر ..

و جمـــــوحٌ يقـــود جـــيش المنايـــا

و شــــفير علــــى بقايــــا شـــفير

يـــا لقـــومي ..وقـــد تخضَّـــبت وجـــه الـــدهر

دمعـــاً ..آمـــا لهـــم مـــن مجيـــر

و قفـــوا وقِفـــة العزيـــز ..وقـــد ذلَّ

وكيـــــلُ المكيـــــل فـــــي تخســـــير

مـــن ينـــادي بالصـــور يبعـــث موتانـــا

فإنـــــا علـــــى شـــــفا التعتيـــــر

و يضـــــيق التصـــــوير ذرعـــــاً

و تنســـاب ميـــاه الحيـــاة فـــي التعكيـــر

صـــــورٌ ..كلهـــــا ســـــوادٌ ..فـــــدعني

نســـــيَ الطـــــرف لـــــذة التصـــــوير

❑❑❑

العمرُ المسهَّد

شعر: محمد حسين آل ياسين

نَــمْ أيُّهــا المفتــونُ بــالحُلُم   فلقــد صــحا فجــرٌ ولــم تَــنَمِ

أموكَّـــلٌ باللّيـــلِ ترقُبُـــهُ   وتعـــدُّ مافيـــه مـــن الظُّلَـــمِ

وتشــيرُ نحــو غــدٍ بغيــر يــدٍ   وتصــيحُ مــن يــأسٍ بغيــرِ فــمِ

مــتململاً فــوق القَتــادِ كمــا   يتململُ المســكونُ بالسَّــقمِ

مــاذا ســيطفئُ ألــفَ هاجســةٍ   حامــتْ علــى عينيــكِ كالضَّــرمِ

أتفــرُّ مــن ضــوءِ المشــيب إلــى   حلَــكِ الشــبابِ يفــيضُ بــالهَرمِ

إذْ أنــتَ والحرمــان مــن رَهَــقٍ   تَتَســاقيانِ بــه دمــاً بــدَمِ

أَقصِــرْ فمــا يــأتي بــلا ألــمٍ   فــي العمــرِ لا يــأتي مــع الألــمِ

والسُّــهدُ لا يُــدني أمــانيَ مــن   بَعُــدَتْ أمانيــهِ فلــم تُــرَمِ

لا تــرقبنَّ مــن الزّمــانِ ســوى   ماكــان يرقُبُــهُ ذَوو الهمــمِ

فلقــد مشــى فــي الــدَّهرِ متّكــلٌ   حتَّــى تعثَّــر فيــه بــالرِّمَمِ

***

ضــيَّعتَ عمــركَ فــي مُقــامرةٍ   ورجعــتَ تندبــهُ مــن النَّــدمِ

وتعــضَّ مــن حنــقٍ علــى شــفةٍ   لتــُري البرايــا ســِنَّ مبتســمِ

هل مُطمعٌ نجميكَ شِمتَهما   بالمجدِ لم ينجُمْ ولم يُشَمِ

جاءاكَ مفتوحي فمٍ ويدٍ   أَفَيُطبِقانِ على ندى قَلَمِ

أو مقنعٌ عوداً مقطَّعةً   أو تارُه بخوالِدِ النغَمِ

لا تَشكُ ممَّا أنتَ فاعلُهُ   بالقاتلِ المقتولِ والحَكَمِ

متَسربلاً شَمَماً ومنتظراً   ماذا ستُقري جفنةُ الشَّمَمِ

غرثان يُمسكُه تعفُّفُهُ   وأخو اللذائذِ فاز بالنَّهم

وبحسب وَهْمِكَ أن تَعُدَّ بها   لُقَماً لمنفوخٍ من اللُّقَمِ

أتصمُّ سمعكَ عن هوامسها   أخّاذةً وتضيقُ بالصَّمَمِ

عادتْ بِمَثلِ سيوفها مُهجٌ   خاضتْ من الدُّنيا بمُلتَحَمِ

بهناءةٍ أخلاقُ مفترِصٍ   وبحسرةٍ أخلاقُ محتَشِمِ

يُزهى سواكَ بأن يكونَ رمى   وتروحُ تُزهى أنْ يُقالَ رُمي

***

بحرٌ من الأشباحِ ملتَطمٌ   بالشعرِ عندكِ غير ملتَطِمِ

تنثالُ من آذيِّهِ صُوَرٌ   مابينَ مختلفٍ ومُنسَجمِ

فتُريكَ من خَلَلِ الضَّبابِ بها   أنَّى تَساقطُ قطرةُ الذِّمَم

لموحِّدين بغير فلسفةٍ   ويفلسفونَ عبادةَ الصَّنَمِ

أوسادةٍ لم يخدموا نسباً   رسموا حياتَهُم مع الخَدمِ

أو أُمَّةٍ كانت منار هدىً   ضاعتْ بما شَقِيَتْ من الأممِ

أو حاتميٍّ جُنَّ من جَشَعٍ   يَهزا من المجنونِ بالكرمِ

أو جمعِ مالمِ يجتمعْ أبداً   في الوصفِ من بَطَلٍ ومُنهزِمِ

أو ألــــفِ راعٍ فـــــي رعيَّتـــــهِ ... يســـتاقُ قطِعانـــاً مـــن الغَــنَمِ

أو حاشـــدٍ بالصـــبرِ منفـــردٍ ... فـــي حالـــكٍ بـــالنّورِ مُـــزْدَحِمِ

***

أَســـرجتَ وجهــكَ للرحيــلِ ومـــا ... فـــي لونِـــهِ إلاَّ رؤى البَـــرَمِ

تطـــــوي بــــه آلاً فمهلكــــةً ... وتجــوزُ مــن تيــهِ إلــى عَــدَمِ

فالـــدّربُ تبصُـــرُهُ وأنـــتَ عَـــمٍ ... والمـــاءُ تشـــربُهُ وأنـــتَ ظمـــي

حتَّـــى حَـدَوْتَ وأنــتَ تنظُــرُ فــي ... بئـــرٍ مـــن الأوهـــامِ للقِمَـــمِ

لا مثــلَ راحلتــي بكــى رَسَــني ... أو مثــلِ منعطفــي شــكت قَــدَمِي

يــا مُحرِمــاً طــافَ الوجــودُ بــهِ ... ويطـــوفُ منفـــرداً بـــلا حَــرَمِ

ماهـــذه الأَيـــامُ غيـــر منـــى ... مُســـــتَمْتعٍ أوســـاح مُقـــتَحِمِ

مـــاخفَّ مثلـــكَ آيبـــاً أحـــدٌ ... مـــلآنَ مـــن صُــورٍ ومــن كَلَــمِ

لا أنـــتَ مــن مُتَــعٍ بــذي نِعَــمٍ ... أو أنـــتَ مـــن سَــلَبٍ بــذي قِسَــمِ

إذ لـــــيس للحــــالين ثالثــــةٌ ... تُرجــــى مبـــرّأَةً مــــن الـــتُّهَمِ

فـــإذا عَزمـــتَ فَقُـــمْ ولا تَـــنَمِ ... متـــوكّلاً أو نَـــمْ فــــلا تَقُـــمِ

. العراق .

❑❑❑

قمر على كتف المدى

شعر: نصر علي سعيد

ملقى على كتف المدى
ومحاصر بالأسئلهْ
أولست أولَ من تداهمه الرياح
وأنت تمضي باتجاه البوصلهْ؟
أولستَ أول عاشقٍ
رسمت له الأيام سراً هيكله؟
أَولست في هذي الحياة معذباً
تصبو بشوقٍ للوداعة
والعيون المسكوكه.؟
من أينَ يأتيك الحنينُ
وأنت أصغر برعمٍ،
يحنو عليكَ الياسمينُ
وأنت تبحث بين عشاق الندى
عن سنبلهْ؟
عن وردة جورية
وقرنفلهْ
وعن التي سرقت من القلب
المدمى نبضهُ،
نزعته من أضلاعه،
وحنت عليه لتقتله..
فقميصها طرّزته بجوارحي
ونسجت كل خيوطه من أدمعي
وجعلته أدنى قليلاً
من حدود أصابعي
لأضم أزرار القميص وأسأله
ماذا تخبئ
تحت طيات الخيوط المهملهْ؟
فيجيبني ذاك القميص بلهفة
إني أخبئ في القميص
لمن أحب حمامتينِ،
ترتلان على المدى،
أصداء وعي المرحلهْ.
خبأت ما خبأت
تحت خيوطيَ السوداءِ
عنقودين من عنبٍ،
ومن كرز الحياة،

يقدمان حلول أعقد مشكلهْ
وعلى مدى بعديهما
أعماقُ روحٍ مقفَله
فلكل عنقودٍ بقايا ما تبقى
من حنينٍ دافقٍ
وقصيدة تغفو بدرب القافلهْ
ما من قتيل يا ندى
إلاّ ويعرف قاتلهْ!!
إني أمد لك الذراعَ، أمدُّها
فجحيمُ تموزٍ بقلبي
والحريقُ بنبضه
يتشظيان كقنبلهْ
تمتد خارطة الأنوثة
من حقول البرتقال الموسمي
إلى حقول اللوز
في جسد امرأهْ
حتى التفاعيل الحديثة
والأماني المقبلهْ
تمتد خارطة القصيدة
من يديكِ
إلى زوايا الضوءِ
في صدر يشع حضارةً
يحكي بملمسهِ الحريرَ،
ولم يزل أطرى وأنعم ملمساً
من كل حباتِ البَرَدْ
ومن الغيوم الهاطلهْ
تمتد خارطة الهوى
من خفقة القلب الجريح
ورعشةِ النهدِ الحنونِ،
إلى الحدود الفاصلة
إني أمد لكِ الأصابع،
والخناجرَ
كي تظلي قاتلهْ
تمتد من كل الجهات أصابعي
تحنو على الصدر الرقيق
لتصقله
تحنو عليه
لتقتله
وأنا كما شاء الزمان حبيبتي
ملقى على كتف المدى
ومحاصر بالأسئلهْ
بالأسئلهْ..!



قصيدة دمشق

شعر:نضال بغدادي

أنا لم أنم بعد
فتحت الشبابيك شبّاكاً فشبّاكاً
قطفت الندى
من سرّة الليل
ووشّيت به رمّانة
فرّت من يديّ
عاشق
أضنته أرصفة
وحانات قرعت أبواب قلبه
باباً فباباً
مغرم
يشدو بالصبابة
ويغني شفاهاً
رطبّ خمرتها
ياسمين
ونافورة
سكرت على إيقاعها
الكأس

فسكر الندامى
وأنا العاشق
حين يهبّ الهواء منك
وحين يشتعل فيّ
جسدك
رائحة الصباح
فسحة القهوة
لعاشقين وشرفة وشمس.
فوضى الريح أنا
حين ترقص
لطوق من حمام
وطائفة من ورد
وحين تعانق
خصراً ينادينى
على ماء
يرنّ فوق قبّة القلب.
بها.. كرز شفتيك تدلّى
فوق عناب أضلاعي

فهل أغلق باب الكلام
على ماء يشعّ فيّ
وشوق مهر يشقّ السحاب
وأنت ما أنت فيّ
وأنت قنطرة الدفء
لسرّ فجائعنا
وأنت لنا..
حين تهمسين فوق أضلاعنا
أو حين تتفتح
فوق حلمتيك
رائحة الكبّاد
وأنت
لهذا النديم يبحث
عن قبلة السرّ
في أنحناءة الحيّ
وما تناثر من الرطب
فوق شفتيه
حين أحرقه الوجد
وأطفأته الظلال.
وأنا العاشق
أنا العاشق
لما تكوّر من بياض الياسمين في صدرك
إذ يشفّ عنه الثوب الأسود
وأنت تلمّين
ارتعاش جسدي في برودة النهر
لم أنم بعد
وإن كنت الصموت فإني
مازلت شاهدك الوحيد
أحتفي برقصة صفصافك في دمي
أوقظ
فتنة الشوق
لأحمي هواءك من عبثي
وأحمي من ورد خديك
من قبلي
ومن نزقي
ألمّ ارتجاف يدي
عن السترة الملكية
فينداح الفضاء منك
تسطع رائحة الليمون
ويستيقظ نعناع الصباح
على ماء يقرع نوافذ الروح.
وصباحك هو الصباح

لامرأة تسرّح الشعر
وترمي لي عبق السرير.
وصباحك هو الصباح
لحمامتين تلمّان الندى
فوق أسطح الزقاق
لمؤذن الحيّ
يلمّ جلبابه
ويصعد سلّم الفجر.
وصباحك هو الصباح الذي
يضيء أحلامنا
ويسعف الروح حين تهوي.

خذيني..
مدّي في الستر لهذا المتيّم
قليلاً
مما سرقوا من رائحة البنّ
في يديك
مما سرقوا
من لوحة الأب المتعب
تغزلين له كبّاد روحه
خذيني..
بما تثاقل فيّ
من الخطوة المتعبة
نحو أبوابك
أمسح عنها
ما تراكم من رماد أرواحهم
خذيني...
ليس هنا
ليس هناك
لم يبق
أحد سوانا
سنفتح الشبابيك شبّاكاً فشباكاً
لنقطف الفجر من أوّله
ونطلق هذا الحمام...



عالم القصة

النظرة الأخيرة

قصة: أنور رجا

أكثر من ألف كيلو غرام من البصل ناء بها ظهر الحصان الهرم، حتى إن العربة التي يجرها أنّت خشباتها، وتخلخل تماسك جوانبها، وكادت تنفلق، وقد ضاقت بأكياس البصل المحشورة فيها.

ببطء وتثاقل كان الحصان يجر حمولته، وما إن لاحت أمامه الطلعة القاسية حتى ارتعش جسده، وانكشف تعبه دفعة واحدة.

كان مستسلماً لقدره وتعبه، لكن هذه الطريق الصاعدة حتى الأفق، ومع طن البصل فوق ظهره وورائه، جعلته يتردد قليلاً قبل أن يواصل سيره تحت لسعات السوط، ونار شمس الظهيرة الكاوية.

ضاقت حدقتا عيني الحصان وهو يمدُّ نظراته إلى آخر الطريق.. لمن يشكو حاله.؟

مطّ عنقه وأدار رأسه يميناً وشمالاً.. لا أحد يمكن أن يستجيب لقلب حصان بائس هدّ حيله التعب.

كان الطريق خاوياً إلاّ من بعض المارة الذين كانوا يهرولون هرباً من لهيب الشمس. لا أحد يبادله نظرة إشفاق.. حتى عيناه سوّرهما عبد الجبار بستارين من جلد أسود سميك.

حمحم الحصان وهو يجرّ أثقاله وأنفاسه:

"هذه الحمولة ستقصم ظهري، وتجيب آخرتي.. سامحك الله يا عبد الجبار، كان عليك أن ترحم شيبتي، وترأف بعظامي فلم تعد قوائمي قادرة على احتمال أثقالك وسياطك".

فرقع السوط، وانسكبت ناره فوق عنق الحصان الكسير، ولعلع صوت عبد الجبار:

-لا حول ولا قوة إلا بالله.. شدّ حيلك يا أصيل.

انتفض الجسد الضعيف، وخلفه أزّت خشبات العربة.. وبصهيل أشبه بالمواء قال الحصان:

-ارحمني يا رجل.. كيف سأصعد هذا الشارع الأملس؟! لو أنك تبحث عن طريق أقلّ صعوداً يا عبد الجبار فالحمل ثقيل ثقيل.. والطريق مربوط بالسماء!

-ولك حا.. حا يا حيوان، قطعت نفسي يخرب بيتك.

-أدميتني يا ابن آدم.. ما زالت الطلعة بأولها.. يا إلهي ساعدني كي أصعد هذا الجحيم قوائمي تنغرس تحت ثقلي في هذا الإسفلت المغلي.. أحياناً أكاد أنزلق وينغمس وجهي فيه.

بدا الحصان كأنه يزحف على بطنه وهو يتسلق الطريق، الزبد الأبيض يسيل من فمه، والعرق يغسل جسده.. يتصبب منه بغزارة كأنه قربة ماء، ومن أنفه ينفث بخار دمه.

-مدور يا بصل.. ذهب ومدور البصل.. ولك حا.. يلعن الساعة اللي شغلتك فيها خمسة آلاف ليرة دفعتها عداً ونقداً لشرائك.. خدعوني!! خدعوني وهم يقسمون إنك أصيل.. ابن أصيل.. بثمنك كان يمكن أن أشتري دزينة حمير..

-حتى الحمير لن تصبر على ما أنا فيه.. ولكن هل كنت بحاجة إلى حصان أصيل لتتلذّذ بسحقه يا عبد الجبار؟؟!!

كلما خطا الحصان خطوة، كان الطريق الصاعد يتقوّس ويطول.. وكان اللجام الحديدي، مثل سكين، يكاد يشطر فكيه، كلما شده عبد الجبار ونتره بقسوة وعنف..

تلون الزبد بخيط من الدم.

-ولك حا يا حيوان..

صاح عبد الجبار، وهذه المرة هوى بسوطه الطويل بين عيني الحصان..

شدّ الحصان جسده، ضرب الأرض بقوائمه، وخطا بسرعة.. خطوتين، ثلاث أربع.. انزلقت الأرض من تحته، كاد يهوي، لكنه تماسك ثم خطا.

لم يعجب الأمر عبد الجبار، فانهال بالضرب فوق رأس الحصان، شب الحصان.. رفع قائمتيه الأماميتين.. ترجرجت العربة وترنحت.. وصهل صهيلاً خشناً موجعاً..

كان الحصان يجأر بصوت لا يشبه صوت أي من الناحبين فوق وجه الأرض. الذي سمعوه التفتوا نحو مصدر الصوت وأجفلوا..

ألا تكفيني عصيّ أولادك وما فعلوه بذيلي يا عبد الجبار؟ كانت أجمل الخيول تحسدني على ذيلي الذي كان يلامس الأرض ويراقص الريح.. نتفوا ذيلي، ومثل حمار أزعر صرت.. كنت سيد البراري وحلم الأفراس الأصايل، ولا أغفو إلاّ في حضن التلال الخضر.. ..جرّحت نفسي.

-حا.. لسه الطلعة بأولها، ولك شو ما عم تاكل؟ العمى، قال أصيل، وما بياكل غير جلبانة وشعير!! ولك حا.. الخبز اليابس كثير عليك.

-أرجوك كفّ عن قولها.. عنقي تحت النير.. أجر بصلك، وفجلك، والزبالة أحياناً.. لا تقهرني أكثر يا عبد الجبار.. تعيرني بطعامي.. بالخبز اليابس الذي تقاسمني إياه جرذان الزريبة العفنة؟!

في النصف الأخير من الطلعة، أصبح الحصان يسير مثل بطة متعبة.. نشف الزبد من شدقيه، وتدلت أذناه.

رفع عبد الجبار سوطه وهوى به أسفل بطن الحصان.

شق الصهيل الموجع صدر الهواء..

-صاح عبد الجبار سأسلخ جلدك يا حيوان!. شد حيلك يا مدلل.

-أنا مدلل؟!

وتتحدث عن الدلال يا عبد الجبار، حتى زوجتك أقسم إنك لا تعرف كيف تدلّلها، وإلاّ لماذا كانت تتلصّص عليّ تنظر إليّ والشهوة تسيل من عينيها حين كنت أحلم بالفرس البعيدة..

كانت زوجتك تنهش بعينيها خيالي، وتصرّ رغم خجلي ومواراة لذتي على ملاحقتي بعينيها..

لو أنك توفّر رجولتك لها لما كانت داهمتني، وقطعت عليّ نشوة الحلم، فأنا هرم وبالكاد تنتصب قوائمي.

شرود الحصان والأفكار التي داهمته فجأة، والخدر الذي نام في عينيه جعله يتابع خطاه عدة أمتار أخرى، ولكن حين التوى السوط على عنقه، ثم طار ولسع أذنيه، أصابه بمس من الجنون.

رفع الحصان قائمتيه الأماميتين في الهواء وخطا.

ترجرجت العربة.. صهل الحصان:

-اقتلني.. اقتلني يا عبد الجبار.. ابحث عن حصان آخر.. ابحث عن حمار يشبع سوطك ونزواتك..

انفجرت عينا الحصان عن نهر من الدمع، ونفث سحابة من رذاذ قلبه.. تطاير الزبد الأبيض من فمه وسال على الإسفلت الساخن، كان جسده يغلي ويرتجف..

شب في الهواء ثانية.. انزلقت قوائمه على الإسفلت الساخن الصقيل.. هرب الطريق من تحته وهوى..

دفعة واحدة تكوّم فوق الشارع الأسود..

تخبط الحصان وانقلب على جنبه..

حاول النهوض فغاصت الأحزمة الجلدية في جسده.. قوائمه مرفوعة نحو السماء تصارع الهواء..

وبانتفاضة الرمق الأخير، لوى عنقه تجاه عبد الجبار ورماه بنظرة من نار..

كان على وشك الوصول إلى الحي القابع في صدر الجبل لحظة هوى وخلفه تدحرجت الحمولة الثقيلة.. ومنها انهمر سيل من البصل إلى قلب المدينة..

❑❑❑

المأزق

قصة : د. جرجس حوراني

-1-

فجأة ،

وجدتُ نفسي في ورطة.

-2-

عندما عدتُ من العمل، كنتُ منهكاً.. لكنها أصرت، و هددتني بالبكاء..

قالت جملاً كثيرة.. لم أفهم منها إلاّ أنها تريد كيساً من البطاطا (يم يم).. حاولت أن أقنعها بأنني لا أستطيع الحراك الآن.. وتوسلت إليها أن تؤجل ذلك لساعات قليلة.. دون فائدة حيث زمت شفتيها..

أمها قالت: إنها ابنتك المدللة التي تحبها

هزرت رأسي.. ابتسمتُ ،أخذتها إلى حضني ...

-إذن عليَّ أن ألبس ثيابي مجدداً، وننطلق سوية إلى حيث اليم يم ..

3

في بقالية المجد، تركَتْ يدي، وهربت مسرعة تمدّ يدها تحاول الوصول إلى المكان الذي وضع فيه أكياس اليم يم ..

ضحك أبو مجد..: الله يخليها، طفلة محبوبة

-شكراً.. هذا لطفك يا أبو مجد..

-ماذا تريد هذه الحلوة.. سألها أبو مجد وقد حملها إلى صدره، وقبلها..

-يم يم.. وأشارت بيدها.

أعطاها كيساً صغيراً ملوناً بداخله قطع من البطاطا المقلية على طريقتهم الخاصة.. أخذته بقوة و تركت حضنه وأمسكت بيديّ تريد أن تأخذني إلى البيت..

قدمت له قطعة ورقية بقيمة خمس ليرات– وشكرته. وهممت أن أرحل مع الصغيرة عندما جاءني صوته بارداً:

–هل يمكن أن تبدل لي هذه القطعة الورقية.

4

في البيت راحت الصغيرة تأكل اليم يم بنهم.. و كانت تلعب، و تخلق الضجيج. بينما كنت متمدداً على الصوفا، أبحث عن مصدر هذه القطعة الورقية..؟!

في مكان عملي شربت كأساً من الشاي، أعطيت لأبي سعيد خمساً و عشرين.. أعاد لي قطعاً ورقية لم أنتبه لها.. ربما كانت من بينها..

وعندما عدت إلى البيت، أعطيت للجابي الشيطان قطعة من فئة العشر ليرات.. أعاد لي قطعة ورقية أيضاً عندما اشتريت الخضار والفواكه، لا أتذكر أن البائع أرجع لي شيئاً.

إذن صار الأمر واضحاً تماماً.. إما أبو سعيد أو ذلك الطفل الشيطان، لكن كل منهما قد يكون حصل عليها من مصدر آخر ..

ربّتت زوجتي ضاحكة على كتفي..: سأحضر لك كأساً من الشاي.. تبدو مرهقاً جداً.

أعطيتها القطعة الورقية ..

ضحكت..: شكراً، سأشتري بها كيساً من البطاطا ..

–لن يكون ذلك بمتناول اليد.. اقلبيها

–قلبت القطعة الورقية.. قرأت الجملة المكتوبة عليها.. تغير لونها.. ثم انفجرت ضاحكة

–شكراً لك على كل حال

–لستُ أنا .. أشعر بصداع في رأسي

5

صباحاً، و عندما كنتُ متوجهاً إلى مكان عملي ، وبعد أن أمضيت الليل كله أبحث عن حل، قررت و بشكل نهائي أن أرميها بشكل غير مقصود .. أعرف أن ذلك تصرف أحمق و لا مسؤول، لكنني أود التخلص منها أخرجتها من جيبي.. بدأ قلبي يتسرع على نحو غريب و راح يضرب صدري بقوة ..

طويتها جيداً .. أسرعت الخطا.. أسرع قلبي أكثر.. فتحت يدي، وكأن شيئاً لم يحدث..

أخذت نفساً عميقاً، أشعلت سيجارة: انتهى الأمر.

لكن و قبل أن يصل الباص بدقيقة واحدة، كان أحدهم يربت على كتفي

–أستاذ

نظرت إليه.. التقت عيناي بعينيه .. لا أعرفه أبداً .. لكنه كان يبتسم

-عفواً .. لقد سقطت منك هذه الورقة النقدية.

شعرت أن قلبي قد أصيب بالرجفان .. وأن قطرة واحدة من دمي لن تصل أبداً إلى أي خلية بجسدي

-شكراً .. و أخذتها منه- وغمرتها في جيبي.

ثم لفني الباص حزيناً.

6

في مكان عملي، أطلقت صوتاً غريباً .. انتشر بين المكاتب ووصل إلى أذنه، فجاء مسرعاً وسط دهشة الأصدقاء فور وصوله، ابتسم لي .. ووضع يده على رأسه

-حقك على رأسي .. بعد أقل من دقيقة سيأتي كأس الشاي .. أعرف أنك لا تستطيع القيام بأي عمل دون هذه الكأس الشهية.

-تعال إلى هنا يا أبو سعيد..

اقترب مضطرباً و قد ترك الأصدقاء أقلامهم و وجهوا أنظارهم إلينا..: ما الخطب يا ترى !!

ناولته القطعة الورقية

-هيا بسرعة

همَّ بالركض، لكنه على الباب .. رجع إلى مكتبي

كان قلبي قد بدأ رحلة الرعب ..

-أستاذ

نظرت إليه، كان يمد يده، وقد بدا مبتسماً وهو يعيد لي الورقة النقدية

-مقبولة منك هذه المزحة بالرغم من أنني في عمر والدك .. الله يرحمه

تجاهلت الموضوع .. بدا عليّ الدهشة.

-انظر.. وأشار بإصبعه إلى ما كتب على الورقة النقدية.

أخذتها ... وقرأت.

-إنها منك يا أبو سعيد -البارحة أعطيتني إياها.. هل تذكر، لذلك أعدتها لك .. هل فهمت الآن لماذا كنت غاضباً منذ الصباح .. لكنني وددت أن ينتهي الموضوع ببساطة .. هل فهمت، أبو سعيد

-أستاذ .. المعذرة، إنها ليست لي ..

وسط المعركة التي نشبت، تدخل الزملاء و الزميلات، وتناقلوا الورقة النقدية، وعلت الأصوات و الهمهمات و الضحك .. وتلونت أوجه الزميلات بكل الألوان الغريبة..

7

هذه القطعة النقدية شغلتني .. وانعكس ذلك على البيت، لقد صرت عصبياً.

زوجتي أصابتها الدهشة .. تقول لي: لا أعتقد أن الموضوع على هذه الدرجة من الأهمية.

-يجب أن أتخلص منها .. لذلك لا بد من التفكير العميق لإيجاد وسيلة مناسبة.

-أعطيني إياها .. ولا تفكر بها بعد الآن.

كأنني لم أسمع ما قالت .. شردتُ، ثم برقت الفكرة إلى ذهني .. ضحكت .. سأعطيها للصغيرة .. و سيكون لها حرية التصرف بها

ناديت الصغيرة .. تعالي أعطيك نقوداً كي تشتري (يم يم) .. جاءت مسرعة تطير من الفرح أخذتها بين أحضاني .. قبلتها .. ناولتها القطعة الورقية ..أخذَتْها فرحة .. قلبتها كثيراً ثم مضت.

على الباب ناديتها من جديد .. تعالي

وقفت جامدة، ترددت .. ثم هربت إليّ .. قبلتها من جديد، أخذت منها القطعة الورقية، أعطيتها بدلاً عنه

-لماذا .. سألتني أمها

-إنها بريئة، لا أود أن تتورط بهذه المهزلة.

وشردت من جديد.

في مكان عملي مازال الموضوع مثاراً للضحك .. وما زالت العلاقة بيني و بين أبي سعيد مقطوعة.

الزملاء يضحكون.. و يقولون: انس الموضوع .. أبو سعيد رجل طيب.

صديقي رواد يقول: اضحك معنا ..

ابذل جهداً كبيراً كي أصنع ضحكة قصيرة ..

-ما الحل يا رواد.

-أي حل؟ لماذا تجعل الموضوع مهماً؟ و يتابع ضحكه، ثم يقول: اصنع لها بروازاً و علقها في البيت.

نظرت إليه طويلاً .. ثم أتت ضحكة طويلة جداً أثارت انتباه الجميع وجعلتهم يضحكون من كل قلوبهم ثم انصرفت فجأة.

9

في البيت، وعندما عادت زوجتي، وجدتني ولأول مرة و منذ سنوات قد سبقتها، وحضرت طعام الغداء وكنت أغني .. وأضحك.

-شكراً لله .. لقد عادت الأمور إلى طبيعتها.

حضنتُ زوجتي ..قبلتها .. و أخذتها من يدها إلى غرفة الصالون... كانت مندهشة، وكنت فرحاً

-انظري .. هناك .. لقد صنعت لها بروازاً بنفسي.

حدقت عالياً .. رأت القطعة الورقية و قد أحاط بها إطار خشبي جميل وغطيت بقطعة زجاج على نحو

دقيق

–عملتُ بها طويلاً حتى غدت بهذا الرونق .. ما رأيك؟

حدقت بي طويلاً .. ثم انفجرت ضاحكة .. و زوجتي عندما تضحك تشعر أن الحياة أجمل ما تكون

–سأقول للجميع إنها هدية جدي لي في العيد الكبير منذ سنوات بعيدة

–عندما كان الفرنك يحكي .. كم هي غالية .. علقت زوجتي.

وانفجرنا ضاحكين .. بينما كانت الصغيرة تركض نحونا .. وتشير بإصبعها إلى الورقة النقدية ضمن البرواز وهي تقول:

–بابا..بابا .. يم يم .يم يم.



ماركة البدري المسجلة!

قصة: د.أحمد نزار صالح.

. 1 .

(إعلان).

[ترغب مؤسسة (×) في التعاقد مع أطباء من كافة الاختصاصات لمعالجة موظفيها برواتب جيدة.

على المتقدم أن يكون قد أتم الخامسة والعشرين من عمره ولم يتجاوز الأربعين.

يجب أن يكون حائزاً على شهادة رسمية في الطب العام واختصاص معترف به في فرع تخصصه.

يفضل من يتقن اللغات الفرنسية والإنكليزية، ومن له خبرة (ممارسة) في المستشفيات لأكثر من سنتين.

تقدم الطلبات باليد إلى ديوان المؤسسة.

يخضع الطبيب لفحص مقابلة إلى جانب تقديم الأوراق الثبوتية والصور الشخصية].

(التوقيع: المدير العام: فهمي البدري).

***

دخل عثمان إلى مكتب المدير العام. قال بصوت متهدج:

. هل قرأت الإعلان يا معلم؟

. قرأته..

. أعجبك؟

. لا بأس...

. ماهي الخطوة التالية؟

. الأطباء عاطلون عن العمل الآن بعد أن تكاثر عددهم. سيتقدم إلينا الكثير. عليك أن تقابل كل طبيب على انفراد.. لا تقبل إلا من ترى سيماء المسكنة عليه. لا نريد أطباء وقحين(!)... أطلب منه مبلغاً أولياً ليتم تعيينه... لنقل عشرة آلاف. وأخبره أننا سنقتطع من راتبه شهرياً نسبة الخمسة بالمائة المعتادة. من يوافق

أهلاً به. أحذرك يا عثمان. لا تتكلم إلا بحذر. حذار أن يسمعك إلا الطبيب صاحب العلاقة...

. لا توصي حريصاً يا فهمي بك... لكن، إذا كان عدد المتقدمين كثيراً جداً.. ماذا نفعل؟ خاصة وأنك أدرى مني ببطالة الأطباء في هذه الأيام...

. العدد غير مهم إطلاقاً.. سأقبل أي عدد منهم.

سأحصل على استثناء من المسؤولين في الوزارة. المهم أن يدفعوا!..

. 2 .

قال عثمان:

. خمسون...(!) خمسون يا فهمي بيك(!).

. خمسون ماذا أيها الغبي؟

. خمسون طبيباً..

. كل الذين تقدموا؟

. تقدم أكثر من مائة.. اتفقت مع خمسين فقط.

. أقل من النصف؟

. أَضْمَنْ! الآخرون خطرون(!) تفضل...

تناول البدري كيساً أسود ممتلئاً بالأوراق النقدية، رفعها بيده اليمنى كأنه يزنها. قال:

. نصف مليون؟

. بل 475 ألفاً..

. لماذا؟ ألم تقبض عشرة آلاف عن الطبيب الواحد؟

. نعم.

. المجموع إذن نصف مليون...

. حسمت خمسة بالمائة. حصة لي(!).

. عثمان. أيها الوغد، حقير، من سمح لك؟ كيف تجرؤ؟ من تظن نفسك؟ سأقيلك من وظيفتك. سأحيلك إلى مجلس التأديب.. لا أحد في هذه المؤسسة يجرؤ على تقاضي نسبة الخمسة بالمائة غيري! إنها ماركة فهمي البدري المسجلة (!)..

فوجئ عثمان فتراجع إلى الخلف مذعوراً. تدلت شفته السفلى إلى أسفل. احمرت أرنبة أنفه. أدخل يده في جيب سترته. أخرج رزمة من الأوراق النقدية. بسطها أمام المدير العام. قال:

. تفضل. الباقي....

أخذها البدري بعنف ثم رماها دون عناية داخل الكيس الأسود. ثم قال:

. اجلس يا عثمان.

جلس عثمان، مثل كلب صيد حزين. واضعاً ذقنه بين راحتيه. مخرجاً لسانه. لاهثاً. مثأثئاً.....

لا ينقصه سوى ذيل حيوان ليحركه يميناً وشمالاً...

هزَّ البدري رأسه مفكراً. أطلق ضحكة قصيرة.. لقد أدرك من زمن طويل أن البشر أنواع، كالنحل.. ملوك وخدم. رؤساء وأتباع. قادة وعبيد. لا يعتقد بوجود ناس وسط. بين بين. هذا غير موجود في ذهنه على الأقل (!).

أخرج فجأة محفظته الجلدية من جيبه، تناول منها بضع وريقات، دفع بها إلى عثمان قائلاً:

. خذ. ثلاثة آلاف لك!

ثم أردف، وهو يحمل الكيس الأسود في يده:

ـ سأذهب الآن خارج المؤسسة. قل لمن يسأل عني إني في اجتماع مهم بالإدارة العامة. سأعود بعد قليل...

تمسح عثمان بطرف الباب وهو يتمتم:

. أتذهب لإيداع المبلغ في المصرف؟

. غبي. طول عمرك غبي. حمار.. في المصرف؟؟

أنت مجنون حتماً. سأذهب إلى العجوز تاجر العملة لأبدل المبلغ بالعملة الصعبة... يا أبله!

. 3 .

خمسون طبيباً اختصاصياً، دفعة واحدة، في المؤسسة؟؟

هل جن فهمي البدري؟ من أين ندفع رواتبهم؟ لا توجد اعتمادات. ليس لهم مكان في الموازنة. لا تحتملهم أية موازنة! لا نستطيع!

يا سيدي. تنكات الزيت في السيارة. صناديق البرتقال أيضاً. الشاحنة ممتلئة وأنت تفكر بهذه المسألة السخيفة؟

أولاً أوجدنا عملاً لخمسين طبيباً. ثانياً رفعنا سوية الوضع الصحي للموظفين في المؤسسة. ثالثاً (نتيجة لذلك)، سيرتفع مستوى الإنتاج في المؤسسة إلى الضعف!

ثم...

أرسل الأذنة لنقل تنكات الزيت والزيتون والصناديق الأخرى.. ثم بعد ذلك نتكلم براحتنا..

صدقني.. إذا كان ثمة إحراج. فأنا لا أريد تعيينهم أبداً. فقط تَذَكَّر أنك تحرم عائلاتهم من مصدر رزق، وتحرم موظفينا من الطبابة المجانية الممتازة(!)،

أنا معك. أنا محسوب عليك ياسيدي. فقط أرسل من ينقل التنكات والصناديق وباقي الأغراض من السيارة، وبعد ذلك افعل ما تشاء. هيا.. هيا يا سيدي!...

***

عندما بدأت سيارة البيك آب في تفريغ حمولتها شعر السيد المدير العام فهمي البدري بالراحة المطلقة!

أغمض عينيه وهو يحاول إجراء عملية حسابية بسيطة، إذا أخذ خمسة بالمائة من راتب كل طبيب، فذلك يعني زيادة شهرية في دخله بمعدل عشرين ألفاً.. زاد دخله الشهري إذن مبلغاً ضئيلاً. شعرة من هنا وشعرة من هناك... وتنبت اللحية العظيمة الشأن!...

***

يعمل زيت الزيتون في الإنسان مايفعله زيت المحركات في المحركات.. تسهل الحركة وتهدأ الضجة.. أما الليمون والبرتقال والهدايا الأخرى فهي تساهم بفعالية لا يمكن إنكارها، في إلغاء المقاومة الناتجة عن الاحتكاك.. وهكذا، عندما قال البدري:

. هَهْ. ماذا قلت؟ سننسى قضية تعيين الأطباء المساكين. سنؤجل ذلك للموازنة القادمة على الأقل(!).

جاءه الحواب الحاسم التالي:

. كلا!.. ستأخذ قرار تعيينهم بيدك. المصلحة العامة فوق كل اعتبار(!)

***

ولما كان الوقت شتاء والبرد شديد الوطأة على المفاصل والعظام، فقد جرى تبادل الأنخاب مع أصحاب العلاقة بشرب النبيذ وتناول شرائح لحم الضأن في أحد مطاعم النجوم الخمس(!).

❑❑❑

الرقصة الأخيرة

قصة: عوض سعود عوض

جاءت سوسن قبل الموعد، تتغزل بك وتلاطفك على غير عادتها، تعرف مقدار جمال جسدها ورشاقته وأنوثتها، وروحها هائمة مرحة، جسدها يشتعل، لملمت الفرح وضمته بابتسامة مشرقة، جاءت تقاسمك المرح والغناء والرقص، تشعل الحرائق في جوفك، يهف عطرها المميز، يعبق في أنفك وفي دماغك، تشعر برجفة في جسدك، تستنشق ضوع حضورها، تبحر في عينيها، في قدها، وفي فكرها، يمامة بين يديك، تدفعك للارتواء، ستفجر ينابيعها ولن يجد ابن خالتها الذي ستزف إليه أي نبع، سيجد بئراً نضبت مياهها، فجأة فاضت عيناها بالدموع، كفكفت القطرات المنهمرة، وسألتها عن سر المطر، أجابتك:

–دعني ربما هي دموع الفرح!

–الفرح أنت، قدومك الرائع الذي سنحتفل به!

–افعل ما شئت فالليلة لنا!

–وغداً!

–يكفيني ما أتزود به من أنفاسك، قبلاتك، لمساتك، سأهيم في عالمك، سيعلو جسدي فوق السحاب، وترفرف روحي هناك، لن أهبط إلى الأرض، دعنا نعبر الكون إلى المجرات الأخرى.

سوسن نبتة برية عصية على الزراعة في بيوت بلاستيكية، تلهبها صراحتك وحبك، إن ما فقدته لا يعوض، ليلة واحدة من العمر ستعيش معها مئة عام. تحس بفؤادها يخفق، لا تقول كلمة الحب، إلا بعد أن يدوخ الحبيب، لكنها الليلة تخطت قاموس والدتها، تخطت كل العادات والأعراف، كل التربية التي تعلمتها، بعد أن قرروا أن خطوبتها غداً.

أنت تعترف بأنك دخت، وأن ما قالته تسمعه لأول مرة، امرأة يصهل جسدها، تصهل روحها، فلت لسانها تقول ما يحلو لها دون أدنى تفكير أو عيب.

أسمعتك ما تقت لسماعه من سنين.. أنتما وجهاً لوجه، شفة لشفة، ذراعك تحزم خصرها، ترقص، وتصرح بأنها آخر رقصة حتى لو عاشت عشرات السنين.. تخليت عن عقلك وسايرت جنونها الذي تحبه. نبت العشق، ومضت السهرة كما خططت لها، لا شيء يعنيها بعد اليوم، ستدخل

الثلاجة، ستعيش بجسدها مع من سيكتبون عقدها عليه، لن يحلم بجسدها الناهض، بل بجسد محنط وأنفاس تلفظ الزفير، تلعن الساعة التي ولدت فيها خالتها القزم، الذي سيتربع فوقها ويملي عليها أوامره. ستعاقبه طوال حياته، لن يحس بالحب ومتعته، وسيظل قزماً مهما حلم أن يصير طولها، ستكلفه كل صباح بتنظيف حذائها مقابل متعته.

جاءتك يا عبد الباري جسداً وروحاً هائمين، جسداً يغرد وذاكرة تسبح في عوالم فضية كلها مرح في بلاد لم تعد لها، وصحراء ستسكنها، قذفت محفظتها على السرير وأنصتت لمواويلها وهلوساتها، فرحها وحزنها، لتكوينات قوامها المثير للدهشة والثورة والخصب. شعرها الحريري يغطي جزءاً من وجهها. كان مساءً رائعاً لحظة وصولها. قبضت عليك وضمتك إلى صدرها كما لم تفعل امرأة من قبل معك، تعانقت روحاكما وقلتما ما لم يقله اللسان، في حين زقزق فؤادكما كعصفورين يواجهان رياحاً رخوة، عصفوران يطيران ويختاران أحلى الأمكنة وأنقى الفضاءات.

ما الذي دفعك على الزواج من ابن خالتك بعد حبك لعبد الباري؟

أشياء كثيرة قصمت ظهرك، عملت المستحيل، حصلت على جواز سفر وكتبت إلى أخيك الموفد ببعثة دراسية إلى الخارج، أن يؤمن لك تأشيرة دخول مع مبلغ كاف لسفرك، لديك لهفة أن تصيري فنانة تشكيلية، أن تحققي حلم والدك. كنت تعدين عبد الباري بالزواج هناك، لكن الأمور لم تكن بالبساطة التي رسمتها، فاجأت شقيقك بعودته غير المتوقعة، وهو يحمل بيده وثيقة فشله، وإلى جانبه سيدة شقراء جسدها يهتز ويتمايل مع مشيتها. يبرر رسوبه وإعادته إلى بلده، بأنه غير قادر على تحقيق نجاحين في آن واحد، تكفيه الشقراء التي التقطته من إحدى الملاهي في إحدى سهراته الحمراء، لم تتخل عنه، تمسك بها تهبه من فنون الجنس ما تعجز عاهرة عن مضاهاتها.. هي مسرورة ترافقه إلى دمشق، تستحثه أن يفي بوعده، أن يعرفها على بلاده وآثارها ومصايفها. أخبرها بأنه سيحقق وعده عندما تتوفر النقود، أخبرته بأنها مستعدة أن تذلل العقبات وتعمل في أحد الملاهي، صاحت أمه:

–طلقها قبل أن تزرع لك قرنين.

متعلق بها، أعطته أمه المبالغ التي خبأتها له ولأخته وباعت ذهبها.. غدا جو البيت لا يطاق. تحطمت أحلام سوسن، لا دراسة ولا مستقبل، ولا زواج من حبيبها، ابن خالتها القزم هو نصيبها، أمها ألزمتها بالموافقة، أخوها كان موقفه سلبياً.

عيناها تطبقان على حزن بحجم العالم، إنهما قنديل بلا زيت، قطرات ترتعش على زهر خديها وتتزلق إلى صدرها، تبخرت ابتسامتها، الغمام الذي لا يحمل سوى الزوابع والغبار يلطخ وجهها. الشمس التي في صدرها أفلت للمغيب، من الصعب أن تشرق في كيانها وتنير الطريق.

ها هي الأيام تلوث كل جميل في الحياة، توقف الهواء في حلقها، النيران تلتهم صدرها، دخانها يطفئ كل الشموع التي أضاءتها طوال سنوات حياتها، منذ وصول أخيها، تغيرت حياتها، حتى بيتها لم يعد مصدر راحة، تخلت عن غرفتها وانضمت إلى أمها في غرفة واحدة. زوجة أخيها تلف في

البيت شبه عارية، تتصرف بعفوية، تتبادل مع زوجها القبل واللمسات والمزاح، وتصدر أصواتاً وتأوهات تفقدها عقلها وتجعل جسدها يتفتت ويغلي، تشعر أن ثيابها ستتمزق وتحترق.

يعوي جسدها ويبكي بكاء مراً، بردى بوجهه العاري يتسلل إلى صدرها، ترتمي على السرير، تمتد يد عبد الباري، يمررها على جسدها، يقبلها ويداعبها، تقهقه كالشقراء، لكنها حين تتقلب تجد نفسها وحيدة فوق السرير والعرق قد غطاها، الأحلام تتبخر، أحلام اليقظة تتحول إلى حلم ليلة وبعدها فليحصل الطوفان.

عصراً جاءت وقد تزينت كشجرة عيد الميلاد، كل ما فيها ينطق جمالاً، قدمت قبل موعدها، الحياة في بيتها لا تطاق، لن تصمد أمام الأعاصير، جاءت وعيناها تفيضان دموعاً وفرحاً، حزينة وفرحة باللقاء الأخير، بالرقصة التي ستؤديها هذه الليلة، كل ما فيها رائع، طيفها، ابتسامتها، ورنة الأسى. جاءت لا تحمل إلا جسدها، جسد خفيف قادر على الطيران. ستحتوي من تحب وتعطيه في لحظات ما عجز عن أخذه في سنوات. ستقطع الدروب الوعرة وتقبض لساعات على السراب. غيومها تجعلها تنتفض، لها طعم المرأة المقهورة، لها هيام الطيور وحضور الملائكة.. منظر المطر المتهاطل في غير فصله وفي ظل سماء لا سحب فيها يوحي بالغربة. تشعر أن الأرض رخوة، وأن كل شيء زائل، تخبئ في جفنيها الأسرار. تستنطقها وسط زحام السحب التي تعبر فؤادها، تقرأ الحزن والنجوم المطفأة والأحلام الذابلة المحطمة، شعرتَ بأنك ستفقدها قلت:

-أنت تطلبين المستحيل، لا أستطيع البعاد، أنت كالماء والهواء، لو عشت معك عمري، سأظل متعطشاً إليك.

وهي ما بين الغرابة والدهشة، تدفع السحب إلى صدرك، تتمسك بك، تنشف دموعها.. البحر يرسل مده وألحانه، تقبض بيديها على جسدك داعية إياك أن تنسى كل شيء، تهيم فيك، تظهر براعتها وفنها، قالت:

-ماذا تحب أن أغني لك وأي رقصة نرقص.. هيا لنرقص رقصتنا الأخيرة!

-أنت تسابقين الزمن، تستبقين الفرح ونهارات وشموساً لم تأت!

-آه يا مسكين الذي يظن أن طاقة ليلة القدر قد فتحت له.

-ما دمت معي فأنا في ليلة هي كل الزمن!

-الزمن دمرنا يا حبيبي ولا شيء يعود إلى حاله.

تشعل كلماتها الشوق، تأملتها وهي بكامل زينتها، وبقميصها الذي يشف عن جسد رائع أرقه السهر، جسد مثير صقلته سيدة تجيد المكياج، فتي رشيق يعبق بالورود والياسمين، لا ينحني إلا للحبيب أو للخالق الذي جسد بخلقها سر خلطة لن تتكرر.

لن تسافر بعد اليوم، ولن تقول لك هناك في بلاد الغربة نتزوج، وصفت أفكارها بالخيالية، بالأحلام التي لا تتحقق. تظن الآن أن أحلامك تحققت، وأن الخطوبة تحصيل حاصل. كتبت على شفتها عبارات لن تمحى.. سرى في جسدك خدر لذيذ، تغوص في بحرها الهادر، مشتت الفكر تائه، جذبك عطر جسدك

وأنوثتها، تسلل إلى روحك وصار جزءاً منك، تشربته مسامات جلدك، ليستقر في أنفك خالداً، عطرها الذي توحد فيك، والذي كلما شممته دوخك، وجعلك طفلاً بين يديها، طفلاً يحبو على صدرها.

تعيش أحلى لحظات عمرك، تحاول خلق حياتك من جديد، ماذا تفعل؟ في فمك كلمات بينما يدك تعانق تخوم جسدها، لا تعرف لم تدفعك إلى تضاريسها وهي العصية! لكن ما تفعله هو الحب والعشق لإنسانة لن تحب سواها، تغريك لتصل إلى الخصب وجداول الخمر والعسل. نظرت إليك وقالت:

-لن أحب سواك.

أشعة محرقة غطت جسدها المسكون بالنيران، أحس بالبخار بأنوثتها، قبلته قبل أن تمضي وقالت:

-سامحني أيها الحبيب.

كان مجنوناً، هزته كلماتها التي جاءت في غير مكانها.

انطلقت إلى الشارع، وحيدة تعبر الطرق، تسمع وقع خطواتها ودقات وجيب قلبها، تبتلعها العتمة، بحر من الظلمات يلفها، تعود وحيدة إلى بيتها، لا تستطيع أن تخبره بقرارها، تركت هذه المهمة الصعبة للزمن.



الطِّلَسْم

قصة: عبد العزيز الحمصي

-1-

الليل مخيم، والبحر يدفع أمواجه على الشاطئ الصخري، تتكسر الأمواج وتتحطم، ثم ترتد على أعقابها.. ويتباعد صخبها، وضجيجُها رويداً، رويداً حتى يختفي في عمق المحيط. هنيهة صمت تتسيَّد المكان، تذكرني أنني واقف في مكان لا بحر فيه، ولا أمواج، غير ما يجيش في الوجدان من غليان، وهموم، وأفكار.

خيِّل إليّ أنني رُدْتُ هذا المكان قبل زمن طويل، وأنني عرفته قبل الآن.. وأنه يسكنني منذ الأزل..

البلدة تربض ورائي، قطه تعبت من ملاحقة الفئران، فكانَّت تلتقط أنفاسها وترقب ما حولها، وعيناها تلمعان في الظلام المخيم.

تلعق جلدها بلسانها لتمسح عنه ما علق به من وسخ النهار وغباره، وعرق المطاردات المبذولة لتأمين قوتها اليومي.

البيوت المتخمة برفه الحياة الحديثة تخاف الفئران، فتقتني القطط للحماية... وللمتعة، معاً.

-2-

مع أن الوقت لا يناسب الزيارات الشخصية، فقد توجهت قاصداً صديقي محمود، الذي نسيني تماماً بعد أن باعني واشترى كلباً أليفاً... دخلتَ كهفاً فيه عمال غادون رائحون.. سألتهم عن محمود، لم يرد أحد على تساؤلي، بدوا غير مكترثين.. واختفى محمود... لا بد أنه اختفى في واحد من تلك البيوت المبنية بالاسمنت المسلح بالحديد.. لم يبق في الحي الشرقي غير بعض البيوت المتهالكة، وسكانها رحلوا باحثين عن هواء نقي وشوارع نظيفة معقمة...

عدت أدراجي على الطريق الممتد بين المحراب وساحة بيع الخضار التحتانية بدا الطريق مختلفاً عما كانه قبل قليل... بدا وعراً، وكأنه غير مطروق ورأيتني أصعد حافة متسامقة وأنا وجل، والوقت قبيل الغروب.. خيَّم غجري في منتصف الهضبة، أمامه منقل ودلاء قهوة مرة، وحوله أطفال يلعبون.. وخيل إلي أنني ضيعت دربي..

سألته فيما إذا كنت في الدرب الصحيح إلى البلدة... أشار بيده إشارة غامضة. تلفتُّ حيث أشار.. بدا في البعيد واد يعبر سهلاً مطوقاً بهضبات، وتلال، وقمم.. وكانت البلدة ترقد في السهل، أشبه بمقبرة..

بدا لي الطريق وعراً، وصعباً... فقررت العودة من حيث جئت. ما إن تلفتُّ ورائي حتى اعتراني الخوف، ما الذي جعل الطريق منحدراً كل هذا الانحدار. إنه يشبه جُرْفاً عمودياً مخيفاً ومرعباً.. راح الصبية ينطنطون حولي ويتقافزون.. رحت أزحف على مؤخرتي، نازلاً.. ولا بد أنني بدوتُ خائفاً، مرهقاً، تعباً.

مررت بالمشفى الوطني. متجهاً إلى الصومعة. ماراً بمبنى المحافظة والسجن المحلي.. وذلك البيت المهجور، رغم حداثة بنائه.

-3-

عرجت صوب البيت.. فتحت بابه، كأنني مالكه.. البيت أشبه بفيلا تحيطها حديقة، يفصلها عن العالم الخارجي جدار من الطوب.. لم يستقبلني أحد غير أشجار الحديقة، والصمت المرين، وأوراق، عاجلها الخريف فاصفرت، وتهاوت على الأرض.. رحت أتأمل المكان صامتاً مدهوشاً وانتظرت أن يستقبلني أحد... لكن لم يقل أحدٌ أهلاً...

بدا المكان مهجوراً من سنين.. عندما استدرت للخروج فجأني وجه رخاميٌّ وعينان جامدتان، باهتتان ترقبانني..

الوجه ليس غريباً، لكنني عجزت عن تذكره.. تجاهلته لكنه، ظل يرمقني وعيناه "تبحلقان" في... لم ينطق حرفاً، ولم يقل شيئاً. فقط "يبحلق" في ولا يرف جفنه.. صمته وبرودةُ دفعاني للاقتراب منه، لكنه خاتلني وفر إلى زاوية من زوايا الحديقة.. ما عدت أراه. نسمة هواء باردةٍ صفعت وجهي، والتصق به شيء ما. أمسكته.

إنه مظروف مؤطر بالسواد... أثار الأمر استغرابي، لكنني فتحت المظروف.. آه.. إنه نعي جميل "أسرة آل جعفور يدعونكم بمزيد الأسى لحضور قداس الأربعين على روح المرحوم جميل".

لم يفاجئني النبأ بقدر ما فاجأتني معرفتي المسبّقة.. كيف تحدث مثل هذه الأمور؟!!

ظهر الوجه ثانية الأمر الذي أخافني، فبدأت محاولةً جادة للهرب كانت دراجه هوائية على مقربة.. ركبتها.. لكنها رغم حركات ساقي الجادة، والسريعة لم تتحرك من مكانها.. كما لو أنهاُ ثبتتْ إلى الأرض..

حاولت الإمساك بأغصان الشجرة التي انتصبت أمامي، لكنها راحت تتهرب منّي كأنها ثعابين..

-4-

لا أعرف كيف وجدت نفسي أجلس على رصيف مقهى الشجعان الواقع في الشارع الموصل بين بلدة (س) ومدينة حمص برفقة خالد.. لا أعرف متى وكيف تواعدنا على اللقاء في هذا المكان.

قدّم لنا "أبو عنتر" ذو الشاربين المفتولين، والساعدين الرخوين فنجانين من القهوة.. شربناهما بسرعة، ونهض خالد فجأة وهو يقول:

-أنا ذاهب لأفطر.

-ماذا ستفطر؟ سألته..

- باذنجان مشوي؟ قال بغير اكتراث..

استغربت إن يكون إفطاره باذنجاناً مشوياً، لكنني قدّرت أنه مفلس، فكرت بدعوته إلى أحد المطاعم. ثم أحجمت ما أن تذكرت تكاليفها الباهظة..

نهضنا معاً ومشينا، وصلنا إلى قبو في بستان غنوم، صار الوقت ليلاً.. دخلنا القبو، استقبلتنا ممثلة مصرية قائلة:

- لا أحد يسليني..

فتل خالد شاربه الكث، وغمز بإحدى عينيه قائلاً:

- أنا أسليك..

أغاظني الموقف، وأثار عدوانيتي، وفكرت أن أوجه لخالد إهانة، لكن انطفاء الكهرباء، وعزف الريح في الخارج جعلاني أعدل عن الفكرة.

-5-

خرجت مغضباً من المكان، فاجأني وجود سيارتي قرب الرصيف.. لأنني لا أذكر أنني أحضرتها معي.. جلست وراء المقود، أدرت المحرك.. وانطلقت راعني أن السيارة انطلقت إلى الخلف بسرعة صاعقة.. وأخذني الرعب.

جذع شجرة سامقة انتصب بجانبي.. فأمسكت به، توقفت السيارة عن السير.. كررت المحاولة مرات، وفي كل مرة كانت تنطلق إلى الوراء.

تركتها.. ورحت ماشياً..

كان عليّ الاتجاه جنوباً، إلى المفرق الذي تقع في زاويته الجنوبية الغربية محطة الكهرباء، التي بناها قبل سنوات "عبد الحميد" وصادرتها الحكومة، ثم علي الانعطاف شرقاً متجهاً إلى منزلنا.. عند المفرق تماماً، صفعت وجهي هبة ريح.. وعلق بي شيء ما.. إنه المظروف المؤطر بالسواد رميته بعيداً. لكن الريح أعادته إلي، فتحته، دهشت، لم يكن فيه نعيةُ جميل، كانت دعوة إلى محكمة الجنايات.

المدعو (ع).. حددت الجلسة التالية في السابع من نيسان الساعة العاشرة.

"آه.. آه.. وقعت.. أدركوني بفتة.. لا بد أن أحداً أبلغ عني.. آه.. أين المفر.. لا بد من الذهاب.. وإلا..."

-6-

لماذا السابع من نيسان؟ عدت أنظر إلى مذكرة الدعوة.. التهمة الدخول غير القانوني، داخل الحدود.. بلا جواز سفر.. تذكرت.. نعم تذكرت.. إنه اليوم الذي تسللت فيه إلى هذا العالم...!!

-7-

عندما وقفت أمام القاضي، محاطاً ببضع رجال من الشرطة، بزيهم الرسمي لفتني وجه القاضي.. إنه ذلك الوجه الرخامي، الخالي من المعنى الذي صادفته في حديقة المنزل المهجور.. كانت ابتسامة باهتة تعلو وجهة الذي احتقن حتى صار قرميدياً.. سألني بتهذيب جم.

-أين جواز سفرك؟!

-لقد أضعت هويتي يا سيدي..

-قال: جواز سفرك أيها المتّهم.

- كانت هويتي في جيب بنطالي الخلفي، لكنها فُقدت مني، ولست أدري كيف حدث هذا يا سيدي، قلبت جيوبي يا سيدي، نزعت ثيابي يا سيدي وفلّيتها جَيْباً، جيْباً.. لكنني لم أعثر عليها.. سيدي.. لم يكرر القاضي سؤاله، تطلع إليَّ ساخراً، أو هكذا خيِّل إلي تناول من درج في مكتبة لوحةَ مؤطرةً بالسواد، وداخل الإطار قرأت: "جئت لا أعلم من أين ولكني أتيتُ ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت".



شارع الأحزان

قصة: مصعب عدنان إسماعيل

"أيها الفرح. إذا تنزهت ذات يوم في مدينتنا، فلا تقترب من شارعنا، شارع الأحزان. اتركنا نعبره وحدنا بسلام إلى الموت أو النسيان".

كنا، زوجتي وأنا، نعبر الشارع الطافح بالحزن من الرصيف إلى الرصيف. أربعون نعشاً تتهادى فوق الأكف لأربعين تلميذ وتلميذة، ماتوا لأنهم كانوا يتعلمون لغة البشر، ولم يتعلموا لغة البحر، فاضطررنا للتنحي جانباً. التصقنا بجدار كي يمر موكب الحزن.

من الجهة المعاكسة جاءت امرأة صبية يجرها عجوزان من تحت إبطيها، يعتقد أنهما أبواها، وخلفهم يمشي طفل في الخامسة وطفلة في السابعة غير آبِهَيْن بموكب الموت، ولا بالمخاط الذي يختلط بدموعهما. لقد لفظتهم جميعاً أروقَة المحكمة الشرعية بعد أن طلق أبوهما أمهما قبل لحظات.

في قبو المنزل الذي يسند ظهرينا كان فتىً يبكي. كان شبك كوة القبو أكثر اتساخاً من أن يسمح لعيوننا برؤية مايجري في الداخل.

لكنه لم يمنع صوت رجل غاضب من اختراقه. كان الصوت يهدر بشكل أخرق. مزق الصوت دفاتر الصبي. كسر أقلامه. إنه يريد عملاً لا علماً.

قبل ساعات، عند الفجر، جاؤوا إلى هذا الشارع نفسه بشاب مضرج بدمه. قالوا إنه كان يدفع الشر عن مدينته، فثقبت رصاصة غادرة المصحف الذي كان يحمله لصق صدره، ووصلت إلى القلب.

اسمي مفلح. والاسم نفسه المسمى في شيء واحد بقي لي هو أنني حي، فلقد أفلحت فعلاً بالاحتفاظ بحياتي روحاً وجسداً، وإن كانت روحي ممزقة فإنها حية على كل حال. أما ما عدا ذلك فالاسم غير المسمى. طبعاً أنا لا أدخل في حسابات الوزن والطول واللون. بل تكفي كومة من العظام والجلد والأعصاب، وقليل من الدم الساخن لكي يبقى المرء على قيد الحياة. رغم أن مسافات الزمن امتدت وامتدت لتصنع مني رجلاً حزيناً. لكني بقيت حياً حياة هذا الشارع وهذه

المدينة نفسها، وحياة هذا البحر الزاخر. حياً رغم احتراق خبزي باستمرار، وشربي الماء الساخن باستمرار، العجوز "حماتي" تخطئ جداً إذا ما استمرت تنظر شامتةً إلى حزني.

كنت وزوجتي "دعاء"، سعيدين جداً. سعيدين كأنما نسينا شهر العسل في أعماقه، فلم يرحل عنا رغم

انقضاء سنوات عديدة على بدايته. سعيدين مابقينا وحدنا. أما عندما تأتي أمها لزيارتنا، أو نقوم نحن بزيارة لها، فقد كان يتغير كل شيء. يصبح لزاماً علي أن أعيد ترتيب الأمور في ذهن زوجتي من جديد بعد كل زيارة من هذا النوع. وكان هذا يستغرق مني زمناً قد يطول أو يقصر، بحسب مقدار التخريب الذي أحدثته الزيارة في رأس امرأتي. كنت أقول لها دائماً بما يشبه العتاب: حماتي! لماذا تتعمدين تخريبها بعد كل فسحة أمل نجدها؟ وكانت تبربر رداً على سؤالي: الشيطان يأخذك!..

حين حملت زوجتي بجنينها الأول والأخير، أملتُ أن يكسب الجنين جدته إلى صفنا. قلت لها: ستصبحين جدة، هدرت في وجهي هديراً: الشيطان يأخذك!.. وانصرفت دون كلمة أخرى، وعدت من جديد لترتيب الأمور في ذهن زوجتي. لكن المفارقة الصعبة أن الشيطان استجاب لحماتي، فأخذ الجنين قبل أن يولد، ولم يأخذني أنا.

استغرقني هذا المد والجزر بيني وبين حماتي، هذا، فلم أفلح في عملي، بقيت في الدرجات الدنيا منه، لم أفلح في الدخول إلى قلب الكلمة حين حاولت ممارسة الكتابة. أبقتني الكلمة خارجها. أغلقت سرائرها دوني، ومالم تعرف باطن الكلمة فكل ما تكتبه وتقوله قشور بقشور. ولم أفلح في اصطناع الصداقات. كانت عبارات المجاملة اللازمة لذلك تفرّ مني كما يفرّ الزئبق من النار.

كنا، ظهر ذلك اليوم، نقوم بزيارة لحماتي. كنت آمل أن أطفئ الجمر الذي تحت الرماد. قلت لامرأتي، بعد أن استأنفنا السير: دعاء. لماذا تصرّ أمك على أن تركبنا معاً في عربة ذات دواليب مربعة؟...

كانت أصوات الندب خلف النعوش تملأ الشارع، وكان الطفل يبكي، والمطلقة تتأوه. ليت هذه الضجة تهدأ قليلاً. واجهتني امرأتي. قالت: لماذا تقلق بشأن أمي دائماً؟...

وقفت بدوري. أصبحنا كشجرتين مزروعتين في الشارع. لا ينقصنا إلا أن يحفر الأطفال بسكاكينهم الصغيرة الحروف الأولى من أسمائهم على جذعينا. قلت: لا أكره أمك، ولا أحقد عليها. لكنني أعتقد فقط أنه لولاها لكان زواجنا رائعاً!... قالت: إنه جميل جداً. إنه لطف منك لا أنساه لك أن لا تحقد على أمي. لكن عوضاً عن أن تأسف كل الوقت، ويذهب بك التفكير هنا وههنا، حاول أن تجعلها تحبك أنت. على الأقل دعها لا تكرهك، أو تحقد عليك.

استأنفت السير. أمسكتها من يدها وشددتها. توقفت ثانية.

سألتها: كيف؟

قالت: كيف! أنت تسأل! كنت أعتقد أنك تعرف هذا أكثر مني!..

قالت: كيف تكسب أمي إلى صفك. كيف تتودد لها. إنها طيبة. نعم إنها امرأة طيبة. لكنك لا تحاول أبداً أن تكتشف طيبتها. أنت تحوم حولها فقط. حاول أن تغوص إلى أعماقها بدل هذا التحويم الممل، وستكتشف بنفسك أية امرأة طيبة هي أمي!..

استأنفنا السير صامتين. لم أكن أعرف بما كانت تفكر به دعاء في هذه اللحظات. أما بالنسبة لي فقد تحولت إلى ساحة معركة تتبارز فوقها الأفكار والانفعالات.إنني. أنا، الرجل القلق. قد أفكر بأم زوجتي على

عكس ماكنت أتصوره؟.. وهل إنني بكبريائي الشديدة التناقض أستطيع أن أعتمد على ذاتي وحدها في فهمها، والوصول إلى أعماقها حتى لا أجعلها تكرهني؟...

بالحق، إن كل ما تفعله بي أعده ضرباً من الهوس ينتابها، وكل ما تقوله لي لا يمكن قبوله بحال. فهل أستطيع أن أبرر فأقول مثلاً: إنها تعيسة لكنها شريفة؟ فظة لكن ليست شرسة؟ لا تعرف ماذا تريد مني على وجه الدقة، لكنها تعرف ماذا تفعل بي؟ إنها مستعدة لأن تسخطني. لكنها ليست مستعدة لأن تغرر بي، أو تكذب علي، أو تكرهني؟..

وبالحق، فإنني حين كنت أسجل في قلبي صفات حميدة لحماتي، يأتي من يمحوها، ويسجل بدلاً منها صفات بالغة السوء. تعلمت في المدرسة الأشياء التي أرادت الكتب تعليمه لي. علمتني أن أطيع. أن أتحمل الصعوبات. أن أحسن الظن بالناس. وكنت أحب الناس فعلاً، ولا أحتاج إلى الكتب من أجل ذلك. فإنني أعرف مايجب علي تجاههم. ولم يكن في سلوكي أو تصرفاتي ما يمكن أن يسيء إلى أحد. كانت لي أسرة، تعيش حياتها الخاصة، تعلمت منها الكثير، أكثر مما في الكتب، فقد كان والدي معلماً ناجحاً، ليس في المدرسة فحسب، بل في أسرته أيضاً، وفي الشارع. وإنني ما زلت أعتبره النموذج الأعلى للإنسان الكامل، وكانت أمي حياةً كاملة مقروءة لكل فرد من أفراد الأسرة.

والآن، لا تربطني بتلك الأسرة سوى قرابة الدم، وسجلات الأحوال الشخصية، وذكريات بعيدة، وطفولة ظللت أعمل على دفنها طيلة حياتي. لكن حبي العميق لأمي يوقظها من السبات دائماً. فلم أفلح في إطفاء نور طفولتي من داخلي. إن حبي لأمي هو الشيء الوحيد الذي بقي لي من أسرتي على حاله؛ لم يتبدل طيلة هذه السنوات، ولا أظنه سيتبدل يوماً، ولولاه لزالت الأسرة من ذاكرتي وانتهيت.إنها أسرتي، على كل حال، ولا أزال أحبها ذلك الحب الذي لا ضرر منه و لا نفع فيه. والذي بقي من أجل ذلك فاتراً. إن أفرادها موجودون. الأب والأم والإخوة والأعمام، وهم أهلي، وهذا كافٍ لي، وربما هو كافٍ لهم أيضاً، واللقاءات القليلة التي تتم بيننا على فترات متباعدة جداً لا تفسد شيئاً في أسرتي ولا تصلح شيئاً. إنهم لا يضايقونني بشيء، وكذلك فهم لا يساعدونني بشيء على مواجهة صعاب الحياة، وإن كنت قد وجدت بعض العزاء من أسرتي فلأنني وجدت امرأة أحبها وكونت معها أسرة خاصة بي. إلا أنه يغلب على إحساسي الحزن العميق لبعدي عن أسرتي العامة.

وهاهي شريكتي الجديدة في أسرتي الخاصة بي تتحدث عن طيبة مزعومة في امرأة تستطيع –بتقديرها– أن تجعل مني رجلاً شقياً أو سعيداً. إنني مع الأخذ بعين الاعتبار لوجهة نظر زوجتي، لا أستطيع أن أسمي مايحدث بيني وبين أمها ظلماً أو عدلاً. ومن هنا يبدأ عذابي. لا أحب أن يظلمني أحد، كما لا أحب أن أظلم أحداً. لكن عندما أرى مايحيق بي، جراء سلوك حماتي فإنني أتهمها بالظلم. وفي رأيي فإن الظلم علامة على السوء وضعف التدبير. أقول أتهمها لأنني لا أعرف لفظة أخرى تجري مجراها، رغم مافي اللفظة من تقاعس عن الدفاع عن نفسي بصلابة أشد. وربما أنا نفسي لم أفهم تصرفها فهماً كافياً. إذ قد يكون هناك سبب من حياتي العائلية القديمة وتربيتي الدينية جعلني لا أفهم النساء فهماً كافياً. إذن. من أنا الآن؟. زوج ترك قياده لامرأته، أم زوج متردد؟ أفقدت قدرتي كرجل مستبد، أم ركنت إلى التهاون باسم

العدالة الزوجية؟ كم وددت لو صدقت امرأتي أياً كان رأيها في أمها، أو أن أكون أكثر حزماً في الدفاع عن نفسي أمامها، ولو كان في هذا الدفاع مايمس زوجتي، ولو كان هذا يؤدي إلى إحزانها، لكني أجد نفسي دوماً ليس باستطاعتي أن أقول بأي الأمرين.

ما هذا يا مفلح. يا مستقيم. يامن وقفت في جانب واحد طيلة حياتك، ولا تعرف التردد؟ أتراك فقدت قدرتك على التفكير السليم؟ أم فقدت القدرة على ترميم ما تخربه حماتك في ذهن ابنتها؟ أم فقدت الاثنين معاً وركنت إلى شعوذات المشعوذين لينجدوك مما أنت فيه؟ كل هذا ممكن. إنما لا تجد نفسك قادراً على أن تقوم بأي من الأمور الثلاثة. فماذا يتبقى منك بعد؟ قشرة؟ قبر؟ جندي مجهول دون علامة مميزة؟..

بصراحة: استقر الخوف في داخلي. الخوف والحيرة. إن خطوة واحدة إلى أحد الجانبين لا يمكنني أن أخطوها بعد. ولو فعلت لضللت طريقي، ولكان مصيري الخراب.

لكزتني امرأتي في خاصرتي، فانهرَّت كل أفكاري دفعة واحدة. قالت: مابك؟ إنني أتكلم معك منذ حين، وأنت لا ترد، لماذا لا ترد؟ توقفنا مرة ثانية.

تحولنا إلى شجرتين مغروستين في الشارع لاشيء فيهما يتحرك سوى الشفاه. قلت لها: كنت أفكر بما قلته. قالت: بشأن ماذا؟ قلت: بشأن أمك. إني أجد من باب المسالمة، المسالمة والمسايرة معاً، أن أعذرها على ما تفعله بي.

قالت: ستعذرها عندما تعتاد على تبرير قسوتها عليك، وستجدها ملاكاً كامل الرحمة إن شئت.

استثارتني لفظة ملاك. حماتي تتحول إلى ملاك! ألّحت الفكرة على رأسي فلم أستطع التخلص منها، فقلت لزوجتي: حسن. محتمل. ربما أجد في أمك ملاكاً يوماً. هذا ممكن. لكن ماذا علي فعله لأراها ملاكاً يحمل سوطاً من نار؟..

استأنفت السير. سرت إلى جانبها. قالت دون أن ترفع نظرها عن مقدمة حذائها، وربما كانت الجملة الأخيرة قد أغاظتها: أريد لزوجي أني يحب حماته كما هي، بعيداً عن الروايات السخيفة التي يسمعها أو يقرؤها.

أنا الذي توقفت هذه المرة. احتجّت دعاء: لماذا توقفت؟ لن نصل أبداً هكذا. أسمعك جيداً حين تتكلم ونحن نسير، ألا تسمعني أنت؟ لم أتحرك. قلت لها: لاأستطيع فهمها. يا دعاء. لماذا لا أعجبها؟ ما الذي فيَّ لا يعجب أمك؟... قالت: بما أنك ذكرت الموضوع، انتبه. قطرات من الماء الوسخ تتساقط عليك. أريد أن أقول شيئاً، أمر شخصي ومربك، كان الماء يقطر بالفعل من مزراب أحد البيوت فوقي، تنحيت جانباً.

قالت: ألا تزعل؟..

قلت: لا..

قالت: احلف بشرفك!..

قلت: أحلف.

قالت: لا ليس هكذا. بل قل: بشرفي لن أزعل.

رددت خلفها: بشرفي لن أزعل.

قالت: لست خلوا من المساوئ، بل لو أردت أن أعدد معايبك لأعنتني ذلك، كذلك أمي ليست ملاكاً، هل تفهم؟ ليست أمي ملاكاً. وهذا يعني أنكما متساويان.

سألت: ما الذي تلمحين إليه؟..

تأبطت ذراعي ودفعتني في الطريق دفعاً، وهي تقول: ما أقصده هو أنني أحبك كما أنت، وأحب أمي كما هي، فلماذا لا تحبها أنت كما هي؟..

من الجلي أن دعاء قد أعدّت ما قالته إعداداً جيداً، لأنها قالته بصراحة ووضوح، بعيداً عن كل نوع من أنواع التظاهر أو المجاملة.

سحبت ذراعي من ذراعها بما يشبه القسوة. غمرني الخجل والضيق دفعة واحدة. ليس بسبب صراحتها ووضوحها معي، بل لأنني أحسست أنها تسوقني سوقاً حثيثاً إلى أمها. كمن يقود نعجة إلى حانوت الجزار، وهناك ستجبرني على فعل شيء لا أريده يتعلق بكبريائي أو بكرامتي أو بهما معاً. لا أدري. و كانت فكرة أنها تسوقني لتجرح رجولتي. فتهيأت للنكوص والعودة إلى البيت.

وهمست زوجتي بخصوبة من يزرع شجرة في تربة طيبة: تفضل!..

كنا على باب بيت أمها، ولم يعد لي مفر من إطاعتها، فرفعت يدي إلى جرس الباب وأنا أحمد الله أنها لم تتمكن من قراءة أحاسيسي.

قالت زوجتي، ويدي ما زالت على الجرس: أنا خائفة!..

سألتها : مم؟..

قالت: أخشى أن تظنني سخيفة، فإنها المرة الأولى التي أغرم فيها. أغرم حقاً!..

أنزلت يدي عن الجرس. سمعت رنينه يتجاوب في أرجاء البيت. سألت: كيف أنت مغرمة. بمن؟

أجابت: بك. إياك أن تسخر مني، لم أنم طوال الليل، جلستُ، وفكرتُ، ثم اكتشفتُ أنني أحبك فعلاً.

سألتها: ألم تكوني تحبينني قبل؟..

أجابت: بلى. لا. لا أدري. كنت فخورة بك. إنك زوجي. لكنني الآن مغرمة . أتفهم؟...

كنت أطير من الفرح، فقد كانت الكلمات الأجمل والأعذب التي سمعتها في حياتي. كان هذا ماينقصني لأرضي غروري وكبريائي. سحبتها نحوي وطبعت قبلة قوية على شفتيها. كانت القبلة ماينقص سكري الكلي، فبدأت بالرقص، مطوحاً ذراعي في الهواء، وخابطاً بلاطات استراحة الدرج بكلتا قدمي غير عابئ باحتجاجات دعاء، ولا بتجمع سكان البناية حولي، ولم أهتم لهمسة خلفي: معتوه. ولا لتشجيع حماتي التي أخذت تصفق طرباً، وتهم بمشاركتي الرقص، وهي تهز ردفيها السمينتين.

بالحقيقة. كنتُ أود من أعماقي لو حدث شيء من هذا. فقد حصل عكس ذلك تماماً. فحين فتحت فمي

لأقول لامرأتي إنني أنا أيضاً مغرم بها، ظهرت أمها على الباب، فأطبقته دون أن أقول شيئاً. نظرت إلى ابنتها بترحيب، وإلي بعدم رضى. قالت: وصلتما. مرحباً ابنتي. سرتني رؤيتك! ثم تقدمتنا إلى الداخل.

هذا التجاهل أثار حفيظتي عليها، فجعلت أدمدم. همست زوجتي، بماذا تدمدم. أحرجتك. صح؟ ورددت عليها همساً: أحرجتني، وإنني أخشى، مع مزاجي السيء أن أفقد السيطرة على أعصابي. كزت أسنانها: أخفض صوتك!..

كانت نبرات صوتي فعلاً تعلو تباعاً، فالتفتت حماتي. لكنها، على مايبدو، لم تسمع شيئاً. أو سمعت ولم تفهم، فتابعت السير.

استأنفت زوجتي همسها، وهي تشد على ذراعي بقوة: الأمر كله لا يتطلب سوى ابتسامة منك، وقليل من المرح وأن تجاملها بلفظة رقيقة أو لفظتين.

ليت زوجتي تعلم أن الأمر لا يتعلق بابتسامة، ولا بدعابة، ولا بكلمة طيبة. إنها تطلب مني أن أكون مرائياً كذاباً على حساب ما نشأت عليه في أسرتي القديمة، وما تعلمته من الكتب، وما تأباه مبادئي، من أجل هذه المرأة التي لا تربطني بها صلة سوى أنها أم زوجتي!

في رأيي، من أجل توطيد هذه الصلة، ينبغي أن يكون هناك ماهو أقوى من الابتسام والكلمات الباهتة والدعابات الميتة، كما تريدني دعاء أن أفعل، ينبغي أن تُبنى هذه الصلة على الابتسامة الخارجة من القلب. والكلمة الحنونة، فالإطراء وحده لا يفي بالغرض.

في الصالة بعد أن أشبعت حماتي ابنتها لثماً، قدمت لي رأسها لأقبله. واعتبرتها، من جانبي، فرصة سانحة لإيصال حبي وتقديري العميقين إلى قلب حماتي عن طريق رأسها. كنت أود من أعماقي تقبيل ذلك المفرق الأشهب المهيب. إنه يشبه مفرق أمي إلى حد بعيد. وكنت أحلم أنني سأشم فيه رائحة الأمومة العطرة. بل كنت على مثل اليقين بأنني لو قبلت هذا المفرق بنفس الحرارة التي كنت أقبل بها مفرق أمي لاتصل كثيراً من ذاتي بذات هذه الامرأة التي أكافح لأجعلها تحبني.

وإيماناً مني بذلك، وبكل الرغبة الجامحة، واللهفة المسعورة جمعت كلما أستطيع من السخونة في شفتي وحملتها إلى الرأس الأشهب المهيب. لكن شيئاً ما أوقفني، سكب دلو ماء بارد في ظهري. كانت رائحة العرق المتعفن في شعرها تملأ أنفي. شعرت بالتقزز وبرغبة جامحة بالتقيؤ، فلم أستطع أن أفعل شيئاً، سوى أنني أمسكت نفسي عن التنفس، ومسست الشعر هناك بشفتي مساً خفيفاً. نترت رأسها بقوة، وقالت: لقد سئمتك. سئمت التظاهر بأنني لا أمقتك. علي الآن أن أتحرر من هذا، فقد آن أوانه. اسمع. إنني أحتقرُ تعاليك. عرفت أنني فشلتُ في الوصول إلى قلبها، وخسرت كل طيبتها وملائكيتها التي حدثتني ابنتها عنها.

أسرعت دعاء إلى جانبها. سألتني بعينيها: ماذا فعلت؟ هل ارتكبت حماقة!

قلت لحماتي: ما الذي حدث؟ هل أخطأت؟

قالت: بصراحة. نعم. بطريقة ما قبلتك لم تعجبني. إنها كذبة. كذبة، وأنت تعرف ذلك.

سألت دعاء: ما الأمر؟ ماذا جرى؟ مفلح؛ ماذا فعلت لها؟ أمي. ماذا دهاك؟..

قلت: دعاء: سامحيني. لقد أخفقت في حمل نفسي على حب أمك.

وقالت الأم: معتوه. ألم يسبق وحذرتك من جنونه. إنه لا عقل له. لا بل أكون أكثر جنوناً منه لو سمحت له بمعاشرتك كزوجة له بعد الآن.

ذعرت دعاء. قالت أمي: ماذا فعل لك. إنه كان يقبل رأسك، فماذا جرى لك؟

قالت أمها: إن عليه أن يذهب ويستحم ويستحم حتى يخرج من مسامه كل الحقد الذي يكنّه لي.

حاولت دعاء الاقتراب مني، والالتصاق بي، جرّتها أمها إلى الوراء، فأصبحت خلفها. قالت: أمي. كيف تجرئين على قول هذا. إنه زوجي!

قالت الأم: أنا أحذرك، لن تكوني زوجته بعد الآن.

قلت لها: إن كان هذا تفكيراً صائباً فاربطي ابنتك عندك، إذن!..

صرخت في وجهي: لا تقل حماتي. أنا لم أعد حماتك. أنت تكرهني. هذا شنيع.

نعم هذا شنيع. ماكنت أجهل أن لك مساوئ. إنما ماكنت أعلم أنك نذل ولئيم إلى هذه الدرجة.

حاولت الدفاع عن نفسي. صرخت في وجهي ثانية، وهي تدفعني نحو الباب: اسمع. دعنا وشأننا. ابنتي وأنا. أفهمت؟.

قلت لها، وأنا أضع قدمي خارج الباب: أريدك أن تفهمي فقط لا أن تصرخي.

وقالت ابنتها، قبل أن ينصفق الباب خلفي: أمي. إن ما تفعلينه خاطئ. حتى لو كان صواباً فقد فات أوانه، فأنا مغرمة بزوجي.

في الشارع، انتظرت دعاء طويلاً أن تلحق بي لكنها لم تظهر. وفي الأيام التي تلت رابطتُ أمام بيت أمها دون جدوى.

عدت أدراجي وحيداً إلى البيت. لا يهمني أن أرى البيت، فهو الأكثر ظلمة، والأفحش وحشة مما رأيت في حياتي. إنه كالمقبرة.

وفي الخارج. كان مشيعوا النعوش يعودون. لا يحملون من الحزن إلا ربطات العنق السوداء. وكانت المطلَّقة تسير في الشارع وحدها، يتبعها العجوزان والطفلان حثيثاً، وسكت الفتى عن البكاء. إنه ينهنه فقط، وتطوع أحدهم بحمل المصحف المثقوب إلى مكتبة المسجد، فعلمت أنه جاء دوري لأحزن فقط. أحزن دون عويل أو صراخ أو ثورة. فالمرء يمكنه أن يتغير كما يشاء، لكنه لا يستطيع أن يكون شخصاً آخر.



صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

حكاية المهر " دحنون "

قصص

للأطفال...موفق

نـادر

آدم الذي غادر جسده

قصة: عارف الآغا

"أي نوع من الرجال يمكن أن يكون حتى يأتوا به في مثل هذه الساعة المتأخرة من الليل؟"..

وقع الطبيب المناوب على ورقة إدخال السجين المريض بانزعاج، فقد انتزع من سريره الدافئ في هذا الجو القارس... لكنه أخفى مزاجه السيء خلف جلد وجهه البارد الجاف. فالمريض شخصية خطيرة ...... وإلا لما أتوا به في مثل هذا الوقت. التفت إلى الممرضين الضخمين الواقفين قرب الباب. قال دون أن يكلف نفسه عناء رؤية المريض:

-ضعوه في الغرفة رقم 11.

لم يكن آدم يعرف المكان الذي نقل إليه. لكنه أحس إحساساً مبهماً أنه سينتهي هنا في هذا المكان. وجد نفسه محمولاً على نقالة يجرها رجلان بملابس بيضاء. يتقدمان عبر ممر طويل ضيق على جانبيه أبواب مقفلة. ومن السقف الواطئ تدلت مصابيح كهربائية شاحبة الإضاءة. أدرك أنه في مشفى. استغرب للوهلة الأولى. لكنه لم يفاجأ، فقد اعتاد على مثل هذه الأمور الغريبة. قال محاولاً أن يتقرب من الرجلين:

-هل تسمحون لي بسؤال؟

ضحك أحدهم ضحكة ساخرة، وأجاب:

-لا وقت لدينا للإصغاء إليك يا صغيري، غداً تقص علينا حكايتك، أو ربما بعد غد، أو بعد شهر أو سنة إن شئت. لا يهم سيكون لديك من الوقت مايكفي كي تسأل كما يحلو لك.

وألقوه على سرير حديدي. أغلقوا الباب خلفهم بالمفتاح ومضوا تاركين آدم وحيداً يحملق في سكون الغرفة الباردة الموحشة.

***

عروه تماماً، وراحوا يبحثون عن شيء ما في جسده..؟ بحثوا في دماغه ورئتيه ونخاعه الشوكي ودمه دون أن يعثروا على ما يريدون، أدخلوا إبراً في مؤخرة رأسه سحبوا قطرات دم من هنا وخلايا من هناك. دون جدوى. أخضعوه لاستجواب طويل وقاس كان يستغرق الليل كله أحياناً. دونوا بدقة كل الأسئلة والأجوبة التافهة. وساعدهم آدم قدر استطاعته على إدراك حقيقته. لكنهم كانوا مصرين وجادين في البحث عن أدلة تثبت ماجاء في بطاقته.

-أنت لست آدم.
-من أكون إذن؟
-هذا ما نريد معرفته.

***

...

منذ يوم أو منذ عام أو ربما مائة عام، لا فرق، يعيش آدم في هذه الغرفة المغلقة ذات النافذة الحديدية العالية المطلة على سماء تتناوب الأزرق والأسود بانتظام. منذ ذلك الوقت الذي توقف فيه زمنه عن الجريان وهو يحاول أن يسألهم. لكن لا أحد يريد أن يصغي إليه. كان يعد الدقائق التي تتمطى في كيانه. يهرب من طنينها. يدور حول نفسه. يصرخ بملء صوته فيغيب في داخله ويرتد رجع الصدى في أعماقه ارتجافاً محموماً. إنه متعب حتى الإعياء وروحه مرهقة. الحياة تفارقه تتسرب من مسام جسده. لم هو هنا ولماذا حشروه داخل هذه الغرفة المغلقة؟ لم تجد كل محاولاته لإقناعهم برجاحة عقله. إنه على ثقة من أنه ليس مجنوناً. لكنهم يدفعونه إلى الجنون.

لن يمكنهم من ذلك. سيحتفظ بعقله سليماً مهما كلفه الأمر. إنه مرهق ويريد أن ينام. دعوه يغفو قليلاً. لا تسكبوا ماءكم الصقيعي على وجهه. حسن، سينام دون أن يغمض عينيه، هل رأيتم كائناً عاقلاً يفعل ذلك؟ إذا كانت هذه مشيئتكم فلا مانع لديه، آه، إن رأسه يؤلمه، الحرارة تكاد تخنقه إنه تعب. تعب جداً. ويريد أن ينام نوماً طويلاً هادئاً لا نهاية له.

***

ما هذا الوجه المرعب الذي يطل من الجدار؟ إنه يظهر ويختفي تاركاً في مفاصله شللاً. هاهو يختفي ضاحكاً ومخلفاً مكانه بقعة بنية داكنة. هاهي تتحول إلى صرصار بني مقرف يتحرك بتثاقل على الجدار صاعداً إلى أعلى. أرعبته هذه الحشرة القميئة. أثارت قرفه واشمئزازه.

تقلصت أحشاؤه. أوشك على الغثيان. وصلت يده إلى حذائه. رفعها إلى أقصى مداها مستجمعاً كل طاقة لديه لينهي بها قرفه.. إلا أن شيئاً كالأصابع الطويلة، شيئاً بني اللون، أمسك به من ذراعه بقوة وأتى من خلفه صوت بني رفيع وحاد.

-دعه وشأنه.

اخترق الفزع جسده كتيار كهربائي صاعق. انتصب شعر رأسه. وتمكن بعد لحظة أن يلتفت إلى الخلف جاحظ العينين. ليرى ذاك الوجه الذي أطل من الجدار محمولاً على هيكل رجل نحيل وطويل. استطاع أن يميز أنفه الأحدب المدبب وفمه الأعوج المائل وذاك الشعر الأبيض المبعثر

على الرأس كصوف وسخ. أما عيناه فلم ير مثلهما في حياته. إنهما عينان زجاجيتان يسبح فيهما سائل طيني عكر. عبست إحداهما. ضاقت. تلاشى منها السائل العكر. وومضت ببريق أخضر لزج، بينما ظلت الأخرى مفتوحة يكاد يندلق منها الطين.

. دعه يمضِ في سبيله. ليس لك الحق في أن تقضي عليه.

ما الذي يجري؟ أحقيقة ما يرى ويسمع؟ من هذا المخلوق الشاذ التكوين؟ أيعقل أن يكون مسخاً على هيئة صرصار، وقد ارتد إلى حقيقته لحظة أحس بخطر الفناء المباغت.؟

-كل ما تراه وتسمعه حقيقي. أنا لست مسخاً ولاشيء مما تفكر به.

-من أنت إذن؟ كيف دخلت إلى هنا؟ لماذا تتدخل في شؤوني؟

-على رسلك يا صاحبي، لا تحتد، فما جئت إلا من أجلك. أنا دائماً في خدمة من يحتاج إليّ من أمثالك.

-أنا لم أطلب عون أحد.

-لايهم. أنا جاهز للمساعدة دون طلب. خاصة لمن يستحق المساعدة. وأنت تستحقها. ألم يلقوا بك في هذه الغرفة الضيقة، تعيش كوابيسك وحيداً وعاجزاً وضعيفاً، يطاردك الذعر واليأس والخوف والهلوسة؟.. ألا ترى أنك تنحدر إلى الجنون دون أن تدري؟.. أتريد أن أقول لك لم فعلوا بك كل هذا؟..

رد بجفاء:

-أعرف لم فعلوا بي كل هذا. ولكن قل لي أولاً من أنت؟

-أنا أول من قال: لا، في الكون كله. أظنك سمعت عني جيداً.

-من يجهلك!..

-أنت أيضاً مثلي، قلت: لا، وهذا ما جعلني آتي إليك وأمد لك يدي.

"آدم أيضاً قال لا. قالها وهو يعرف تماماً لماذا. وكان يتوقع النتائج المترتبة عن قولها. ومع ذلك لم يتردد. وليس نادماً على ذلك. والأرجح أنه سيقولها إذا تكرر الموقف نفسه. لقد تخلى فجأة عن فضيلة الطاعة التي غرسوها في وعيه منذ أن كان طفلاً. اكتشف حاجته لأن يكون إنساناً. هل تخلى لحظتها عن عقلانيته؟ ربما.. لوكان عاقلاً حقاً لما قالها، فكل من حوله وحتى زوجته وأبناؤه اعتبروا تصرفه هذا خالياً من الحكمة والفطنة. بل يفتقر إلى الحد الأدنى من التوازن العقلي. وهاهي النتيجة كما ترون. هو آدم وليس آدم في الوقت نفسه. معزول عن العالم رغماً عنه. مانفع وجوده هنا وماقيمته؟ ولم هذا العذاب الذي لا مبرر له؟ إنهم في الخارج يمرحون ويرقصون. يعيشون الحياة طولاً وعرضاً. لا، هذا غير صحيح، إطلاقاً، الخارج كالداخل، لا، هناك فرق، فرق كبير جداً. هو قال مايريد وهم عاجزون عن قول مايريدون. والنتيجة؟... هو أسير غرفةمغلقة، وهم أسرى للخوف لكنه مازال يحتفظ بعقله على أية حال، أما هم فقد تخلوا عن عقولهم. هل هذه هي الحقيقة؟

لا أحد يستطيع أن يجزم بذلك. كل يريدها كما يشاء.. ربما يكون هو المجنون فعلاً وهم العقلاء. وربما يكون أكثر وعياً منهم جميعاً. هذا يتوقف على... على ماذا؟

-أنا أقول لك

-هيا أسعفني أرجوك..

-الطريق الصاعدة هابطة في الوقت نفسه، يتوقف اتجاهها على وجهة السائرين، إذا كانوا جميعاً يصعدون وأنت تهبط أو يهبطون وأنت تصعد، فإما أن تكون غبياً أو عاقلاً أكثر مما ينبغي، والنتيجة واحدة.

-ما العمل إذن؟.

-تسير معهم صعوداً وهبوطاً، وهذا مالم تفعله . يبقى عليك أن تخلي لهم الطريق وإلا سيدفعونك إلى الجنون كما ترى.

-أليس هناك من مخرج آخر؟

-أجل، إما أن ترافقني أو تصعد إلى السماء.

***

تكثف الهواء في الغرفة، ثم التف الغريب حول نفسه، بعنف كزوبعة ثارت فجأة. لمع بريق خاطف ثم تلته ظلمة فاحمة. اختفى الغريب، ذاب في العتمة. أحس آدم بالحرارة تتبخر من جسده كأن مغناطيساً هائلاً جذبها من كيانه بشدة. غمرته برودة راعشة تغلغلت في أنحائه. تلاشى الضيق الذي خيم سنين علىصدره، ولم يعد يشعر بالاختناق. تنفس بعمق فاستيقظت قواه وحواسه. تحسس طريقه بهدوء وثقة صوب الباب.وقبل أن تصل يده إلى مقبضه سمع تحرر المزلاج وصرير الباب وهو يفتح ببطء. خطا خطوة خارج الغرفة. لفح وجهه هواء ليلي رطب وطازج. المشفى خال تماماً. الباحة الممتدة أمامه مليئة بالأوساخ وأوراق الأشجار وبقايا أوان محطمة. كل شيء ساكن كالموت.

الصمت يتراكم في كل الأنحاء بين الخرائب والأنقاض. يبدو أن الحياة رحلت من هنا منذ زمن بعيد. خطا بضع خطوات إلى الأمام. قدماه تتحركان دون عائق. صوت خطواته أكد له أنه ليس في حلم. هاهي السماء فوقه. إنه يراها بوضوح شديد وقد تزينت ببريق نجومها الأخاذ. بدا الطريق أمامه مضيئاً صاعداً إلى أعلى ممتداً إلى مالا نهاية. وعلى حصان أخضر شفاف كالزجاج حلق آدم على الدرب المضيئة. صاعداً نحو السماء.

***

أمسك الطبيب المناوب القلم. فتح ملف آدم وكتب في أسفل الورقة الأخيرة: اختفى آدم من الغرفة رقم 11، في منتصف ليلة السابع عشر من كانون الثاني دون أن يأخذ جسده معه.

❑❑❑

الزفّـة

قصة: شذا برغوث

في صحن الحوش الواسع، زغاريد وضحكات ولغط، تحت النخلة الذكر أجلسوها وسط خمس من النساء، واحدة تفرّق شعرها خصلات صغيرة، وتدوف أخرى الحناء في صحن كبير، تتفحص الثالثة الخليط، تضيف إليه مسحوق (العفص والكينا) وقشور الرمان الحامض وما تبقّى من إبريق الشاي من وجبة الفطور.

مزروعة على كرسي القش وقد أسلمت رأسها للنساء يلبخنه بالحناء قرعتها تبرد ورأسها تثقله (لفائف الشعر)، آه من تلك الجديلة كم كرهتها فأكتافها تتشلع حين تغسلها ورقبتها تلتوي حين تجدلها وتجزّ قرعتها يقولون: شعرها جميل، لكنه عذابها لأن عيّاد أخاها الأصغر يجرها منه حين يتشاجران ولأن والدها سحبها منه حين رفضت الدخول كي يراها العريس (اللفائف المحناة) تدور ورأسها صار قدراً نحاسياً، أمن أجل ذاك الذي كرهته من أول نظرة؟ وحين سألوها لماذا لم تعرف السبب، حتى شكله لم تتذكره عندما حاولت وهي ممددة على السطح تعد النجوم الخابية بسبب دموعها ليتها لم تكبر، مشؤوم ذاك اليوم الذي آلمها فيه ظهرها والذي قبلّتها فيه أمها بحرارة وبدت فرحة ومضطربة، وأسرّت لجدتها كلاماً لم تفهمه وسحبتها إلى وعاء الشرب الفخاري الكبير وقالت لها: وليّ ظهرك صوبه وتمطّي كي تطول قامتك وغطت لها أصابعها بالملح، وجرّعتها ملعقة من زيت الزيتون كي تخصب وعندما ركضت فور انتهاء الطقوس إلى باب الدار لتكمل لعبها مع بنات الجيران زجرتها أمها/ تعالي لم تعودي صغيرة/ وفي الصباح حين أرسلتها إلى أم أديب الخبازة ألبستها العباءة، وكم لملمتها وكم تعثرت بها وعقدت أطرافها وكم ركضت بها رافعة يدها كخفاش، ومرّة وضعت لوز المشمش في أحد أطرافها ودقّته بحجر كبير فأوجعتها أمها ضرباً لأن عباءة الجمر قد تمزقت أفاقت حين زغردت جورية وهي تلف الخصلة الأخيرة من شعرها ورددت النساء بعدها زغاريد وأغاني عن الحنة والعرس وبنت الأجواد..

كشفوا لها عن ساقيها وساعديها ونتفوها، نمصوا حاجبيها، /حفّوا وجهها/ /آي ي.../ وبكت، دجاجة هي وخافت أن يطبخوها، حين وشوشتها أمُّها، ركضت من بينهم وهي تصرخ، لحقتها أمها، هزّتها (اسم الله والرحمن) ما بك /يا بنيتي/ وهدأتها، انكبت هي تُقبل يدي أمها ورجليها ورأسها النحاسي يدقّ رقبتها (دخيل يا أمي ما أريده). حاوطتها النساء من جديد اخضرت فاطمة من صندوق جدتها (طاسة الفزعة) المشرشبة والمحفورة بالآيات القرآنية والتعاويذ سقتها الماء. جهزت عيشة

الطبّاخ لتصب على رأسها الرصاص المذاب، صبّته في وعاء الماء البارد فصَار شكلاً مخيفاً ذا أذرع طويل وعين واحدة كبيرة، قالت إحداهن، إنها عين فوازة العانس ثم طعجتها بأسنانها ورمتها للأطفال يلعبون بها صار رأسها (يوز) من تعاويذهن وكلامهن، سوف يدللك، ويثقلك بالذهب.. وهي تفكر كيف ستبقى معه وحدها، ستقدم له الطعام وتغسل سرواله ذا التكة، من المؤكد أنه يلبس مثل سروال والدها.

–استكانت أخيراً واسلمتهن راحتيها وقدميها ليخضّبنها.

–هبط المساء واستراح القمر على سعف النخل ناقصاً من أحد أطرافه.

–حط الجميع حول صواني العشاء وصوت ملاعق الشاي يكمل معزوفة الضحكات واختلاط الكلام بأصوات بكاء الأطفال وقرقرة (الأراكيل).

– رفعت الصواني واستأذن الجميع بانتظار غد حافل

–فرغ البيت وقلبها طائر محبوس في قفص ضيق، وها هو الليل ترصعه النجوم. ما لها كثيرة هذا المساء؟ هل أتت تحضر حناءها كيف ستعدها اليوم؟ من المؤكد أنها ستخطئ مئات المرات لأن رأسها، مملوء بالحناء والدجاج المنتوف وقدور النحاس والسراويل ذوات (التكة).

–تمددت على فراشها مهدودة، لم تكمل قراءة المعوِّذات

–أغلقوا الباب وتركوها معه، ابتعدت -لحق بها- ركضت أمسك جديلتها، جرّها إليه، اقتربت، أفلتها، ركضت من جديد أخرجت من تحت ثيابها مقص الخياطة الذي سرقته من أمها، قصت جديلتها ورمتها في وجهه، راحت تركض وتركض.. صار بعيداً جداً وهي تطير عالياً، قاربت السماء.. مدت يديها.. تأرجحت بنجمتين تنقلت بين النجوم.. حطّت فوق القمر، ذاك الذي كانت تراه من بعيد كان دافئاً وطرياً وحنوناً نظرت إلى أسفل.

صار كنقطة سوداء والنخلة تقزمت..

تنفست وابتسمت، أغمضت عينيها وراحت في إغفاءة

صباحاً سمع الجيران صراخاً وولولة آتيين من أهل العروس تراكضوا، كانت أسفل الدرج مضرّجةً بدمائها وحنائها وقد انشمر فستانُها عن ساقين منتوفتين..!!



آفاق

قراءات...متابعات....حوارات

متابعات ... متابعات... متابعات

المعلقـــات

خلافاً لما كتب حتى الآن، فقد وجدتُ أن عدد المعلقات إحدى عشرة معلقةً. ولا يخفى أن من يكتب عن المعلقات في هذه الأيام، لن يكون حالهُ أسوأ من الذين كتبوا عنها في عصر التدوين، بل من الممكن أن يكون حالهُ أفضل من حالهم، لأن جرد الآراء التي تناولت موضوع المعلقات متيسّر له.

لا أدري كيف غفل الدارسون في الشرق والغرب عن المعلقة الحادية عشرة، وهم يستعرضون في كتاباتهم الخلاف على عددها بين خمس معلقات لخمسة شعراء هم الأكثر حظوة بين النقاد، وبين ست معلقات أخرى لستة شعراء لهم شهرتهم الواسعة التي فرضتهم على النقاد وعلى عشاق الشعر، مما جعل كتب الشعر تخالف بعضها بعضاً. فلا تتوافق في ذكر أسماء الشعراء ولا تتماثل في تعيين المعلقات.

لا أحب أن أطيل ولذا فضلت أن ننظر إلى الموضوع بعين دارس أجنبي لن يزودنا بجديدٍ ولكنه أوجز في كتابه "الأدب العربي في العصر الجاهلي"، وهو الدكتور ج.هيوارث دين، فكتب: "اتفق أكثر الرواة على أن المعلقات سبع طوال امتازت عن شعر هذا العصر بامتداد القوافي وتنوع الأغراض وكثرة الاختراع، وأصحابها: 1 . امرؤ القيس صاحب (قفا نبك)، 2 . وطرفة صاحب (لخولة أطلالٌ ببرقة ثهمد)، 3 . وزهير بن أبي سلمى صاحب (أمن أمّ أوفى دِمنةٌ لم تَكلّمِ)، 4 . وعنترة وطويلته (هل غادر الشعراء من متردم)، 5 . وعمرو بن كلثوم وواحدته (ألا هبي بصَحْنكِ فاصبَحينا)، 6 . وللبيد بن ربيعة (عفت الديار محلُّها فمُقامُها)، 7 . وللحارث بن حلزة (آذنتنا بَبينها أسماء).

هذه هي المعلقات السبع التي ذكرها هيوارث دين ثم قال: ويعد بعضهم 8 . دالية النابغة (يا دار مية بالعلياء فالسند)، 9 . ومدح الأعشى للنبي (ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدا)، من المعلقات، ويسقط قصيدتي عنترة والحارث... ويزيد 10 . لعبيد بن الأبرص (أقفر من أهله ملحوب).

ويتابع الحديث عن المعلقات ويأتي بنماذج ولكنه عند اختيار النماذج، يكتفي بالمعلقات السبع وينسى أن يحافظ على الترتيب الذي ذكره. يفتتح بامرئ القيس ويقدم زهيراً على طرفة. ويقدم لبيداً على عنترة ويؤخر ابن كلثوم ويبقي الحارث مكانه في الترتيب. فيدلل على عدم تبحره في فهم حساسية الفوارق بين الشعراء، ويغلط هيوارث دين بمعلقة الأعشى وهي (ودع هريرة)، ويغفل عن أن قصيدة الأعشى في مدح النبي ليست من الشعر الجاهلي وليست معلقة.

وإذا ما حاولنا أن نراجع أكثر المصادر شهرة في جمع المعلقات وشرحها في هذه الأيام، نتذكر كتاب المعلقات العشر وأخبار شعرائها للشيخ أحمد بن الأمين الشنقيطي الذي صدر عن المكتبة التجارية الكبرى بمصر في عام 1353هـ 1934م والكتاب مقسوم إلى قسمين، يضم القسم الأول سيرة حياة الشعراء، ويذكر أحاديث الناس في المفاضلة بينهم، ويضع القسم الثاني المعلقات مع شروح موجزة بالنسبة لشروح المؤلفات التي سبقته. ونرى أنه اعتمد الترتيب التالي: 1 . امرؤ القيس، 2 . طرفة بن العبد. 3 . زهير بن أبي سلمى. 5 . عمرو بن كلثوم. 6 . عنترة بن شداد. 7 . الحارث بن حلزة 8. الأعشى ميمون بن قيس 9 . النابغة الذبياني 10 . عبيد بن الأبرص.

لعب كتاب الشنقيطي المختصر . 180 صفحة . دوراً هاماً في تعريف كثيرين من طلاب الأدب على المعلقات العشر، وأخذت عنه كتب وملخصات كثيرة أحدث منه، بينما نقرأ في كتاب الشنقيطي منهج الإمام الخطيب أبي زكريا يحيى بن علي التبريزي المتوفى سنة 502 هـ –1108م، الذي حدد عدد المعلقات، وقد أعيد طبع كتابه مراراً

يتوسع التبريزي في شرح المعلقات من دون أخبار شعرائها، ملتزماً باسم كتابه شرح القصائد العشر، وهو يقول بعد البسملة مخاطباً القارئ: سألتني أدام الله توفيقك أن ألخص لك شرح القصائد السبع مع القصيدتين اللتين أضافهما إليها أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل النحوي. قصيدة النابغة الذبياني الدالية وقصيدة الأعشى اللامية. وقصيدة عبيد بن الأبرص البائية تمام العشر.

ونفهم من هذه المقدمة أن عدد المعلقات المتداول حتى التبريزي تسع قصائد حسب اجتهاد أبي جعفر وصارت عشر معلقات بهمة التبريزي وحده. وهنا لابد من إجراء مقارنة بين تقدير الدارسين للمعلقات من خلال السؤال ماهي الأسباب التي دعت إلى الانتقال من سبع معلقات إلى تسع معلقات فعشر.

نعود إلى رصد ترتيب الشنقيطي للمعلقات العشر فنجده يتفق مع ترتيب التبريزي إلا في رتبة عنترة بن شداد الذي يحتل المركز السادس عند الشنقيطي بينما يحتل المركز الخامس عند التبريزي، وهو تغيير الناقل عن التبريزي وليس تغيير العارف المخالف له. وقد عرفنا من كلام التبريزي أنه قبل عدد المعلقات تسعاً مسايرة لأبي جعفر النحوي الذي أرادها كذلك بإضافة المعلقتين الدالية واللامية للأعشى. وقد عاش أبو جعفر الذي يلقب بابن النحاس أيضاً في عام (338 هـ . 949م)، ولديه المعلقات تسع ولكنه ذكر في شرحه لها أن المشهورات الجيدات سبع وهي بالترتيب (لامرئ القيس وزهير والحارث وعنترة ولبيد وعمرو وطرفة وقال في ختام شرح القصيدة السابعة (فهذا آخر السبع المعلقات المشهورات على ما رأيت أهل اللغة يذهبون إليه فمنهم أبو الحسن بن كيسان، وليس لنا أن نعترض عليهم في هذا، فنقول: في الشعر ماهو أجود من هذا)، وزاد التبريزي العاشرة لعبيد. لأنَّ ابن قتيبة (276 هجرية . 889 ميلادية) قال فيها: أجود شعره قصيدته التي يقول فيها (أقفر من أهله ملحوب) وهي إحدى السبع.

وظهر الخلاف منذ بدأ تعيين المعلقات السبع، فأبو زيد القرشي اعتمد سبع معلقات هي لامرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى ولبيد وعمرو بن كلثوم وطرفة) واستشهد بقول المفضل: (فمن قال إن السبع لغيرهم، فقد خالف ما أجمع عليه أهل العلم والمعرفة). ونجد في هذا الترتيب أن النابغة والأعشى يحتلان مقامين متقدمين بين المعلقات السبع، علىخلاف ما شهدناه عند المتأخرين، ويطيحان خارج الشعراء السبعة بعنترة وبالحارث اللذين أثبتهما الأنباري (348 هجرية . 959 ميلادية) في شرحه للمعلقات في موضعي النابغة والأعشى.

وعند أبي عبدالله الزوزني (486 هجرية . 1093 ميلادية)، أن المعلقات سبع وهي خمس معلقات للمشهورين عند معظم الناس وهم امرؤ القيس وطرفة وزهير ولبيد وعمرو واثنتان لعنترة والحارث.

ويتضح أن الشاعر الوحيد الذي لم يفقد مركزه هو امرؤ القيس وأن عدداً من الشعراء لم يغادر الرقم سبعة، بينما حصل اعتداء على عنترة مراراً وعلى الحارث حتى أخرجا من السبعة.

لم نجد حتى الآن ذكراً للمعلقة الحادية عشرة ولا اسم الشاعر ولكننا إذا ما رجعنا إلى ابن خلدون (808 هجرية . 1405 ميلادية) كمصنف للمعلقات رفض قول القائلين بوجود تسع معلقات ولم يقبل سوى سبع معلقات معدداً أسماء شعرائها حسب الترتيب (امرؤ القيس والنابغة وزهير بن أبي سلمى وطرفة بن العبد وعنترة بن شداد وعلقمة بن عبدة والأعشى)، هؤلاء هم في نظر ابن خلدوان شعراء المعلقات، ويذكر ابن خلدون وجود غير هؤلاء يصنفهم البعض ضمن شعراء المعلقات، ويكون ابن خلدون قد أخرج من السبع لبيد وابن كلثوم والحارث وهؤلاء الثلاثة من المعتمدين ضمن السبع، ونقل اثنين من رتبتين في التسع ليضعهما في رتبتين ضمن السبع وهما النابغة، والأعشى وجاء بقصيدة علقمة بن عبدة وهي المعلقة الحادية عشرة التي غفل عنها كثيرون:

طحا بك قلب في الحسان طروب بعيد الشباب عصر حان مشيب.

وكانت العرب -كما يقول حماد الراوية- تعرض أشعارها على قريش فما قبلوا منها كان مقبولاً وما ردوا منها كان مردوداً فقدم علقمة بن عبدة فأنشدهم قصيدته التي أولها:

هل علمت وما استودعت مكتوم أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم

فقالوا هذا سمط الدهر.. ثم عاد إليهم في العام المقبل فأنشدهم درته التي مطلعها (طحا بك قلب). فقالوا هاتان سمطا الدهر. والسمط لغة في القلادة والسموط تسمية ثانية للمعلقات ولها تسميات أخرى.

لا يمكن أن نركن إلى حسم ابن خلدون وحده في عدد المعلقات وترتيبها. لا لأن ابن خلدون متأخر عن عصر التدوين فهذه الحالة لا أهمية لها، فلم نسمع عن راوية ينقل عن الذين شاهدوا المعلقات معلقة على جدران الكعبة، لنعدها من المعلقات، إنما ابن خلدون أبرع في متابعة العمران وحوادث التاريخ منه في الفصل بين مشاهير الشعراء.

نقرأ في كتاب "المعلقات في كتب التراث"، دراسة أعدها عبد الفتاح المصري تعليقاً على تصنيف ابن خلدون (ولكن الجديد في قوله أن يعد علقمة من هؤلاء ويضعه مكان لبيد فيما يبدو. ولعل تفوق علقمة على امرئ القيس في قصتهما مع أم جندب هو الذي أغراه بذلك). ونحن نستغرب كيف يحكم كتاب يحمل مثل هذا العنوان بجدة قول ابن خلدون؟.. لقد صدر هذا الكتاب في عام 1406 هجرية-1986 ميلادية) ولم يتجاوز عدد الصفحات التي عنيت بالمعلقات 126 صفحة مع اعتذار بالتقصير من المعد (ولست أزعم لدراستي هذه أنها

بلغت مايرجى من شمول الاستقراء).

اعتمدت الدراسة تسع قصائد هي التي ذكرها أبو جعفر والتي أخذها عنه التبريزي، متجاهلاً المعلقة العاشرة لعبيد بن الأبرص، ولم تأخذ الدراسة بمنهج ترتيب القصائد كما ذكره أبو جعفر ولا رتبها واضعها على منهج التبريزي، ولا على منهج أحمد حسن الزيات في كتابه تاريخ الأدب العربي وهو كما يلي: امرؤ القيس، فزهير فالنابغة، فالأعشى فعنترة فطرفة فعمرو بن كلثوم ثم الحارث فلبيد. بل وضع امرؤ القيس الأول وأتبعه بطرفة فالحارث بن حلزة فالنابغة فعمرو بن كلثوم فعنترة فزهير ثم ختم بالأعشى ولبيد، فشذ عن ترتيب الذين يقولون بسبع معلقات وعن الذين يقولون بتسع معلقات، وحكمنا فيه كما حكمنا سابقاً،

هذا تغيير ناقل وليس تغيير مجتهد.

ولشوقي ضيف بين الكتب الحديثة كتاب "تاريخ الأدب العربي" يبحث في جزئه الأول العصر الجاهلي، ولكنه لا يولي موضوع المعلقات اهتماماً يذكر، حتى إنه في الحديث عن الشعراء الجاهليين يفرد أربعة فصول للحديث عن أربعة شعراء هم على الترتيب منذ الفصل السابع امرؤ القيس، النابغة الذبياني، زهير بن أبي سلمى، الأعشى. ولم يذكر الدكتور شوقي ضيف هؤلاء الشعراء لمعلقاتهم لأنه لم يذكر غيرهم من أصحاب المعلقات، بل اختارهم لأن أبا عبد الله بن سلام الجمحي يضعهم في الطبقة الأولى في كتابه طبقات الشعراء وتوفي ابن سلام في عام (232 هجرية . 846 ميلادية). وتحدث الدكتور شوقي عن عنترة في فصل "طوائف من الشعراء"، قسمه بين فرسان الشعراء وصعاليكهم.

واهتم الكتاب في الفصل الخامس تحت عنوان رواية الشعر الجاهلي وتدوينه في 46 صفحة بمراجعة الرواة والشكوك التي حامت حولهم، وكان شوقي ضيف مخالفاً في هذا الفصل لمراجعات الدكتور طه حسين في كتابه "في الأدب الجاهلي" ولكنه متأثر به في حذره الشديد من المعلقات، فقال: فقد جاء في العقد الفريد أنه بلغ من شغف العرب بالشعر أن "عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة وعلقتها في أستار الكعبة فمنه، يقال: مذهبه امرؤ القيس ومذهبه زهير.. والمذهبات السبع، وقد يقال لها المعلقات".. ولو أنهم تنبهوا فعلاً إلى المعنى المراد بكلمة المعلقات ما لجؤوا إلى هذا الخيال البعيد، ومعناها: المقلَّدات والمسمَّطات، وكانوا يسمون فعلاً قصائدهم الطويلة الجيدة بهذين الاسمين وما يشبههما وقد نفى أبو جعفر ابن النحاس تعليقها بقوله (لم يثبت ماذكره الناس من أنها كانت معلقة على الكعبة).

وموضوع التعليق أمر غير مهم في نظري لأنه يكفي أن تكون القصائد معلقة في أذهان الناس على صعوبة حفظها لطولها المديد لنعتبرها معلقة، وهو ما ينطبق على تلك القصائد ويوضح الخلاف حول عددها:

وألفت النظر إلى أن دراسة شوقي ضيف التي تناولت رواة الشعر الجاهلي فضلت الأصمعي الذي عرف بمجموعته المشهورة من الشعر القديم هي الأصمعيات وهو يقيم في البصرة والأصمعيات كالمفضليات للمفضل الضبي ثقة ودقة والمفضل يقيم في الكوفة، وأخذت عن الأصمعي دواوين كثيرة أشهرها الدواوين الستة: دواوين امرئ القيس والنابغة وزهير وطرفة وعنترة وعلقمة بن عبدة الفحل. والديوان الأخير شاهدي الجيد على كون علقمة من شعراء المعلقات وقصيدته (طحا بك قلب) المعلقة التي تجبرنا على تصحيح عدد المعلقات إلى إحدى عشرة معلقة. وليس هذا كلامي بل هو كشفي. وهو كلام أبي الفداء الحافظ بن كثير الدمشقي المتوفى سنة (774 هجرية . 1372 ميلادية) الذي ذكر وهو يؤرخ لامرئ القيس صاحب إحدى المعلقات فقال الأولى لامرئ القيس:

قفـــا نبـــك مـــن ذكـــرى حبيـــب ومنـــزل — **بســـقط اللـــوى بـــين الـــدخول فَحَوْمَـــل**

والثانية للنابغة الذبياني:

يـــا دار ميـــة بالعليـــاء فالســـند — **أقـــوت وطـــال عليهـــا ســـالف الأمـــد.**

والثالثة لزهير بن أبي سلمى:

أمـــن أم أوفـــى دمنـــةٌ لـــم تكلـــم — **بحومانـــــة الـــــدراج فـــــالمتثلم**

والرابعة لطرفة بن العبد:

لخولـــةَ أطـــلالٌ بِبُرقَـــةِ ثهمـــد — **تلـــوح كبـــاقي الوشـــم فـــي ظـــاهر اليـــد.**

والخامسة لعنترة بن شداد:

هـــل غـــادر الشـــعراء مـــن متـــردم ***أم هـــل عرفـــت الـــدار بعـــد تـــوهُم***

والسادسة لعلقمة بن عبدة الفحل:

طحـا بـك قلـب فـي الحسـان طـروب ***بُعيـدَ الشـباب عصـر حـان مُشـيبُ.***

ويقول والسابعة ومنهم من لا يثبتها في المعلقات وهو قول الأصمعي وغيره وهي للبيد بن ربيعة:

عفـت الـديار محلهـا فمقامهـا ***بمنـىً تأبَّـد غولهـا فرجامهـا.***

أعود إلى الملاحظة التي أوردها كتاب عبد الفتاح المصري لأشير إلى عدم جدة قول ابن خلدون. بل نقول بأن ابن خلدون الذي توفي بعد ثلاث وثلاثين سنة من وفاة ابن كثير، تبنى رأي ابن كثير في المعلقات الستة التي جزم ابن كثير بصحتها معتمداً على الأصمعي، وزاد عليها السابعة للأعشى رابع الأربعة المذكورة في الطبقة الأولى من طبقات الشعراء عند ابن سلام.

أما عن قصيدة علقمة فقيلت في مدح الحارث الوهاب سيد بني غسان ملك الشام، بعدما أسر الملك الغساني شأس بن عبدة أخا علقمة، وعدداً من رجال بني تميم، وذلك في الحرب التي دارت بينه وبين المنذر، فلبى الملك دعاءه وأطلق سراح أخيه وسراح كل الأسرى من قبيلته.

والقصيدة مؤلفة من أربعين بيتاً يتحدث الشاعر فيها كما هو معروف عن رحلته إلى الحارث ويصف المشقة وأهوال الطريق ويتكلم عن ناقته:

إلـى الحـارث الوهـاب أعملـت نـاقتي ***لكلكلهـا والقِصْـرَيين وجيـبا***

لتبلغنـي دار امـرئ كـان نائيـاً ***فقـد قربتنـي مـن نـداك قـروب***

***القصريان:** ضلعان يليان الترقوتين.*

***قروب:** ناقة مسرعة في السير.*

واستحسن كثيرون الأبيات التي يصف فيها النساء في عصر مبكر:

فـإن تسـألوني بالنسـاء فـإنني ***بصـير بـأدواء النسـاء طبيـب***

إذا شـاب رأس المـرء أو قـل مالـه ***فلـيس لـه مـن ودهـن نصـيب***

يـردن ثـراء المـال حيـث علمنـه ***وشـرخ الشـباب عنـدهن عجيـب***

فـدعها وسـل الهـم عنـك بجسـرة ***كهمـك فيهـا بـالرداف خبيـب.***

***الخبيب:** السير السريع.*

نحن لا نستطيع أن نحذف أو نضيف لأن أذواقنا تبدلت كثيراً عن أذواقهم، ولكننا نملك حق التصحيح في حساب المعلقات حين نستطيع أن نثبت حق شاعر كما أثبتنا حق علقمة في أن يذكر بين شعراء المعلقات، وحق مطولته في أن تدون في كتاب يحمل اسم المعلقات الإحدى عشرة.

وليد مدفعي



متابعات ... متابعات... متابعات

» ماء الياقوت «..

يعرف الياقوت أنه من الأحجار الكريمة، الثمينة والنادرة، والتي تمتاز بالصلابة والرزانة إلى جانب الشفافية وتعدّد الألوان.. ولا شك أن الماء الذي يتفجر من بين أحجاره، سينسرب عذباً رقراقاً، مشعاً كما الياقوت في شفافيته وألقه..

وما أجمل أن تكون الكلمات كل الكلمات وأخصّها كلمات الشعر، رزينة شفافة كأحجار الياقوت، رقيقة، متلألئة كمياه الياقوت، تخطف أبصار القارئ، وتخلب نفسه وعقله.. أليس هكذا يكون الشعر..؟! وهل كان هكذا شعر الشاعر الهادئ الرزين، عبد القادر الحصني، في مجموعته الموسومة بـ /ماء الياقوت/ في طبعتها الثانية والصادر عن مركز الإنماء العربي بحلب- 1998.

تقع المجموعة في /110/ صفحات من القطع المتوسط، وتضمّ /12/ قصيدة و/13/ مقطوعة صغيرة تتحدث جميعها عن تعلّق الشاعر بمدينة حمص مسقط رأسه ومرابع طفولته وشبابه، وعن همومه الذاتية والاجتماعية والوطنية، في وحدة متكاملة في إطار شخصية الشاعر المتفردة من جهة والمتماهية مع المجموع من جهة أخرى..

ففي قصيدة /مفرد مثل قلبي/ يتحدث عن حبه الأبدي لمدينة حمص، حمص، ديك الجن، الذي يذكره من خلال المنتزه (المقهى) المسمى باسمه.. ويناجيه رابطاً الحاضر بالماضي وعلى الرغم من وحدة الشاعر، فإن حمص ما زالت بصباياها وأغانيها ولياليها، تضج بالندامى وتسلّي المتصبين:

أنا مفرد مثل قلبي..

وحمص، التي أيقظتني على الحب والله

لمّا تزل في المساء

تذوب أحياناً

وتهمي طيوفاً ملوّنة

من عيون النساء.. (ص9)

وفي قصيدة /ماء الياقوت/ التي وسمت المجموعة بها، يصوّر الشاعر الحصني، وبأرق الكلمات وأجملها، راهبة تسير صباحاً في باحة (الدير) بطلعتها السمحاء التي تعبّر عن ألق الإيمان وترتسم عليها هالة ملائكية:

ذات صباح،

في صحن /الدير

بينا كانت راهبة تعقد زنّار الفجر على عطفيها

والناس نيام..

فرّت من بين يديها أعمال الأيدي والأيام

وانحلّ قليل من دفء الشمس الناعم

في ماء الحوض الساكن

وعلى ورق التوت

هوّم زغب ملكي فوق محارتها

واستيقظ ماء خليج دهري

فاض على أبهاء الملكوت (ص19)

ويرى الشاعر خياله- قمراً يعبر من حيّ إلى آخر في (حمص) ويشرب كأساً مع (ديك الجن) حالما مرّت فتاة جميلة، داعبته وغادرت

بعد ما رشّت حبيبات من ماء الياقوت:

ورأيت خيالي قمراً يتقطر في أنبيق الليل

يشرق من بستان الديوان

إلى حيّ (الشرفة)

يعبر باب كنيسة (سيدة الزنار)

ويشرب قدحاً مع (ديك الجن)

فتعبر آنسة مثل النسمة

قربي..

أقبل بالجسد المترنّح رئماها الفضيان

وأدبر كوبها الدرّي

وساح على حقل القمح المستحصد قطرات

من ماء الياقوت.. **(ص22)**

...

أما في قصيدة (ظلّ من نار لسفرجلة الليل) فنجد الشاعر يناجي حبيباً، معاتباً إياه بكلمات رقيقة، متسائلاً ومندهشاً، ومذكّراً بما كان بينهما من حبّ ومودة وتكامل، بل وتوحد.. ثم يسأله: لماذا تخلى عنه وتركه وحيداً في المدى المقفر، ليس له إلاّ الحنين، وهو يعرف أن كلاً منهما بحاجة ماسة إلى الآخر:

من تراك؟

إذا أنت أفردتني في القفار

ضريراً تسوط بي الريح وجهَ الحجارة

من سيراك؟

ستظمأ، وما من يبلّل فاك..

وتعرى، ومن من قميص سواي

وتلقي بوجهك في راحتيك

على كوكب باردٍ شامت

صنعته يداك..

***

وفي قصيدة (لها كل هذا الغناء) يتغزّل الشاعر ببلاده، وبأصل الكلمات النابعة من القلب، والمعبّرة عن الحب الصادق المعطّر برائحة الأرض ونسيم الصباحات الدافئة ويتغنّى بأمجاد الأمة يوم أهدت للعالم ثقافتها وعلومها ورسالتها الإنسانية.. ولكنه في الوقت ذاته، يتأسى لما آلت إليه، أوضاع هذه الأمة بسبب ما تعرضّت له من الغزاة والطامعين:

لماذا على هذه الأرض أن تلدَ

الحب والأغنيات؟

وأن تحمل النورفي ظلمات القرون

وآياتها البيّنات

وتقعد في أوج زينتها بانتظار الغزاةِ

غزاةً.. غزاةً.. غزاةً.. (ص48)

ولكن الشاعر يعرف طريق الخلاص، فلا بدّ من الجهاد، والشهادة والتضحية لطرد الغزاة، على جياد تنطلق من دمشق، قلب العروبة النابض، فتحرّر الأرض، وتسترد الحقوق والكرامات كاملة:

لها الخيل والليل: حمحمة الصافنات،

احتراق المسافات..

لها (الموريات) اشتياق الشهادة

طقساً يحاريه الموت:

كيف تكون الولادة بعد الولادة؟

كيف تفضّ العقيدة ختم الإرادة

عن فرس قلبه في (دمشق)

وتعدو قوائمه في قلوب الأعادي (ص49)

وفي مقطوعة (حجر آخر) يعبر الشاعر الحصني عمّا يجول في نفسه، من مشاعر اليأس والغربة واليباس، وهو يتمنى ألا يكون قلبه هكذا.. ويكرّر ذلك في مقطوعة (حالة) حيث يخاطب أختاً يبثّ لها همومه وما يعاني من اليأس، والهروب من الواقع، ويتمنّى أن يكون نقياً صافياً مثل عينيها، ولكنه يعترف بأنه صادق، وهو ليس كذلك:

أنــــا يــــا أخـــت متعـــب	***وافــــــر الغـــــمّ مـــــذنبُ***
كيـــف أطللــت، والمـــدى	***كيـــــف أطللــــت يعشــــب***
باســـــم فيـــك مشـــــرق	***عــــــابس فـــــيّ مغــــرب***
كنــت أرجـــو لـــو اننـــي	***مثــــــل عينيــــــك طيّـــــب***
كـــل مـــا فيـــك صـــادق	***كـلّ مـــا فـــيّ يكـــذب (ص83)***

ويعود في قصيدته الأخيرة /طاغوت القصيدة/ فيشكو همومه ويحاول أن ينساها بمعاقرة الخمرة، ولكنه لا يستطيع.. فيستفيق مهدّماً دون أن يرتوي:

إلـى السكر أشكو ما ألاقي من الصحو	***لأدنـــــي مــــا أنئـــي وأبســـط مــــا أطـــوي***
كـــذا أنـــا.. حتـــى أســـتفيق مهـــدّماً	***علــى الخمـــر لا تـــروي كمـــا الشـــعر لا يـــروي***
وأعلـــم علـــم المجتـــوى شـــطر نفســـه	***بـأن حـال مـن يهـوى كحـال الـذي يهـوي (ص99)***

ويحاول الشاعر أن ينسى همومه، ومعاناته التي هي معاناة الوطن، وما يحمله إليه المتهافتون على السلم المزّيف مع العدّو الإسرائيلي، ويريدون للشعر أن يغنّي لهم.. ولكن الشاعر يرفض ذلك لأن الشعر لا يكن أبداً إلاّ حادياً صادياً للأبطال والمناضلين، وصادحاً بالنصر والكرامة والعنفوان:

يريـــــدونني أشـــــدو؟ أأهـــــزوءة أنـــــا	***لأصــــــدح فــــــي ليـــــل الهـــــزائم بالشـــــدو***
وأفـــــرح بالســــلم الــــذي يجتدونــــه	***متــــى كانـــت الأســـلاب ترجـــع بالجـــدو ؟***
وفـــيّ لهـــذي الأرض شـــعر محضـــته	***علـى عكـر الأيـام مـا اسـطعت مـن صـفو(ص101)***

وينبّه في نهاية القصيدة، أبناء الأمة إلى محاولات السلام التي تحمل الاستسلام المهين.. فالأرض كالعرض. لا يجوز التنازل عنها ولا التفريط بها، أو السماح بمسها بسوء مهما كانت التضحيات:

أفيقوا بني أمي فإني لخائف	***عليكم من السلم الذي خفت ملغزو***
وأوصيكم أن لاتلينوا لغاصب	***يراودكم عن أرضكم وهو لا يلوي***
فما الأرض -إن تمنع- سوى العرض كلّه	***وحاشا لعرض أن يؤول إلى جزو (ص104)***

وبعد هذا العرض التحليلي الموجز، لبعض قصائد مجموعة /ماء الياقوت/ نعود للتساؤل الذي طرحناه في البداية: هل كان شعر الشاعر الحصني /كماء الياقوت/ فعلاً.. والجواب.. أجل! وبكل تأكيد.. لقد استطاع الشاعر عبد القادر الحصني أن ينشر حبيبات ياقوته في قصائد مجموعته، مطرّزة بالحب الذي يحركه أبداً.. إنه حبّ الأرض والإنسان والوطن، إنه الحبّ الأبدي الذي لا ينتهي.

وإذا كان الشاعر الحصني معروفاً بهدوئه، وقلّة كتاباته، فإن هذه الكتابات تأتي دائماً إضاءات على دروب الشعر الجيد الذي يبهر بتعبيراته وصوره.. ولذلك، فالشاعر عبد القادر الحصني، يطرح في /ماء الياقوت/ وكما قال الكاتب فخري قعوار يطرح برهافة شعرية مدهشة خلاصة الأسئلة الفلسفية الكونية التي طالما فجّرت العديد من الإبداعات الإنسانية".

د. عيسى الشماس

□□

متابعات ... متابعات... متابعات

علاء الدين



لا يمكن لأي عمل إبداعي، في أي نمط من أنماط الكتابة، أن يثير فعاليتك بأكملها للكتابة عنه، إلا إذا كان ضرباً من ضروب الفتح في ميدان جديد، أو كان مجرد ثرثرة مبنية على حسّ فارغ ليس إلا.

لذلك أقول: ما من شاعر يزرع رؤيا جديدة في أرض تجربتنا الثرة والغنية، إلا وكان له بها صدقة.

وانطلاقاً من هذا الرأي، سأتناول أحد المتصدقين الذين انحازوا للكلمة الراقية فكانوا بها شعراء بحق.

إذ تكتشف وأنت تقرأ علاء الدين عبد المولى بأنك أمام جملة شعرية جديدة، لها قامتها الممشوقة القوام ولها من الاحترام الشيء الكثير.

"وتراجيديا عربية" –آخر ما صدر للشاعر عن اتحاد الكتاب العرب- تؤكد ما جاء جملةً وتفصيلاً، وتفصح وبتمحيصٍ قليل أن المولى يمتلك قدرةً مهمة على اصطياد اللحظة الجميلة بموهبة الشاعر الصرف وبحرفية الناقد لهذه الموهبة وبالتالي فهو قادر على توظيفها ضمن نصه بطريقة سلسةٍ تدعوك للتساؤل: كيف تقرأ هذه المجموعة وما هو أساس تصنيفها بين ما نقرأ من غث ورديء مع التأكيد أنه لا يمكن

تناولها بأكملها من حيث التحليل والتبيان، فهذا يحتاج إلى كتابٍ مرادف لها، لذلك سأقوم بعملية انتقاء أرى فيه إمكانية لا بأس بها في إعطاء فكرة معقولة عنها، وعن صياغتها، وعن شعرية صاحبها.

فانطلاقاً من العنوان "تراجيديا عربية" يعلن الشاعر أنه مقدم على توصيف ما يحدث على الساحة العربية وإعادة خلقه فنياً بأسلوب جاد بعيد عن الابتذال وتزوير الحقائق ومديح الأشخاص، فالتراجيديا هي أعظم وأنبل صور الدراما مسرحية كانت أم شعرية.

وكلمة التراجيديا عند المولى تحرض العقل على محاولة تخيل لما دار في خلده من فجائع، وتهيء القارئ بذكاء للمرور بإحباطات

عدة عند قراءة هذه المجموعة كونها تتحدث عما نعيشه دون تزييف ودون إدعاء الأمل أيضاً ومفردات الصفحة الأولى منها دليل كاف على نزقها وعلى فجائعية تكوينها إذ تقرأ:

الركوع- اليأس- الشقاء- الخضوع- الطاعون.

كلها مفردات ذات طابع تراجيدي تختلط ببعضها لتشكل في النهاية ما سماه المولى بالتراجيديا وقسوة هذه المجموعة تنطلق من قسوة واقعنا وضغوطاته المستمرة التي تولد حالة عدائية من الأمل أحياناً والتي تجبر الشاعر أن يكون شبيهاً بهذا الواقع لأنه من صلبه ويدور في فلكه.

يقول المولى ص 184:

أكلّم عنهُ أقمارَ القرنفلِ، كان يجمعها بكفيهِ/ ويلقيها بحضنِ أميرةِ الأنهارِ في بردى/ أذكّرُ بابتسامتهِ عذارى الأبيضِ المتوسطِ/ الصحراء تقذفُها الخمورُ إلى حدائقَ بابلَ العليا/ فتى سلمتهُ مصباحيَ السحريَّ، مفتاحَ المغارةِ/ والكنوزَ، وعرشَ مملكتي/ فتى بالريح شدَّ خطاهُ وابتعدا/ نفاني خلفَ أسئلتي وصارَ صدى/ تطاردهُ الجوارحُ والمذابحُ والمسارحُ/ وهو: متروكٌ لوحشةِ بعدهِ الثاني/ يخطُّ على الترابِ غدا/ ويضحكُ فيهِ شيطانُ الزمانِ: غدٌ، وأيُّ غدٍ؟؟!/ وأنت مخيّمٌ في الوهمِ ينمو في العبارةِ/ أو تتيهُ به الإشارةُ كلما سجدا/.

لا يمكن فهم سياق هذا المقطع ودالته الإشارية إلا إذا ربط بمفتاح النص مباشرة وأخضع لعملية وصل للحالة الشعرية، فالمولى يخاطب الفتى الذي كان نشيده "بلاد العرب أوطاني" ويوصف علاقته به عندما ملكه التاريخ بأسره عبر مفاتيح هي:

البحر المتوسط- حدائق بابل المعلقة- علي بابا والمغارة العجيبة- المصباح السحري إضافة إلى أن الشاعر يدخل نفسه في هذه الحالة التاريخية بإضافة ياء المتكلم لكلمة المصباح، لتصبح مصباحي السحري، على اعتبار أن الشاعر اسمه علاء الدين، وفي هذا إشارة ذكية تنم عن فهم الشاعر لما يريد قوله وكيف يسقط حالة الماضي على الحالة الراهنة.

وفي هذا المقطع كما في مقاطع كثيرة من المجموعة تتساوق الشعرية مع مفهومي: التراث/ والمعاصرة، فالتراث هو ماض /ركام/ انقاض وأن العودة إليه تشكل عصاباً في بعض الأحيان، إذ كلما أوغل العربي في ضغوطات الواقع الذي يعيشه نجده يحتمي بالتراث ويرجع إليه، لذلك على توظيف المفاتيح التراثية أن يتم برؤية عالية لأن التراث له شقان الأول هو السلفية والثاني هو الأصالة.

*والمعاصرة لها شقان أيضاً: **الحداثة والاغتراب.***

فإذ اجتمعت الأصالة مع الحداثة تولدت حالة شعرية صحيحة تؤدي غرضها وتفوقه أحياناً. أما إذا اختلط المفهومان الآخران فهنا تكمن الطامة الكبرى.

لكن المولى يعرف كيف ينتقي رموزه، وكيف يسوقها أيضاً، فالبحر المتوسط وهو شق أصيل في تراثنا العربي يجتمع مع العرش وهو فكرة ماضوية وحديثة بآن معاً لتجتمع الأصالة مع الحداثة وتتحقق مقولة الحاجة إلى سلطة تأسيسية يولد تحديثاً صحيحاً، لا سيما أنه ينهي المقطع بموقف واضح من فتى بلاد العرب أوطاني بأن جعل الزمان يسخر منه ويشبهه بمخيم الوهم الذي أراه حالة جمعية تمثلنا.

يقول المولى ص 93:

رميتُ القبعاتِ الزائفةَ/ عن رؤوسِ الكلماتِ/ وأنا عارٍ ومن نارٍ إلى نارٍ/ سأهدي لغتي/ لا غامضَ الأسرارِ فيها، لا غبارَ في أوانيها/ اسقي حكمتي/ أعطي مزايا الله للمنجلِ في كفِ القصيدةْ.

فإذا عرفنا الشعر بأنه "رؤيا" كما قال أدونيس نجد في هذا المقطع تناغماً جميلاً بين ذات الشاعر من حيث هي الحامل لمعاناته وأحلامه وبين رؤيا هذا الشاعر لما سوف يكون بعد إسقاطه الأقنعة عن كلماته كما قال، وإذا دققنا النظر في جملة أعطي مزايا الله للمنجل في كف القصيدة نجد فيها تعبيراً عن عالم يحب الشاعر أن يحياه وفكراً كامناً قد باح به من خلال رمز دلالي هو المنجل، وتكمن خصوصية هذا المقطع في تبني الشاعر للمزاوجة بين الفكر الغيبي الذي يمثل السلفية بكل معانيها، والفكر العلمي والعملي بآن معاً، مع ترجيح افترضه حين وهب مزايا الله للمنجل.

وهذا الترجيح يحتمل عدة تأويلات:

***أولها:** أن يعطي الشاعر ما حصل عليه .. من حصانة وميزات وقدرات خارقة في المثيولوجية العربية بشكل عام للمنجل البائس*

حتى الآن وبالتالي إذا حدث ما يريد سيتحول الفكر الماركسي إلى فكر أممي شعبي وهذا طموح مشروع يكتسب مشروعيته من انتماء الفكر الماركسي للطبقة المثقفة في زمننا الحاضر، مع أنه يتخذ من الشغيلة أساساً له وحاملاً مهماً من حوامله وسيتحول هذا الفكر بعد حصوله على ميزات الله إلى "عقيدة" يؤمن بها الساذج قبل المثقف وبذلك ينجح المولى بإضافة رؤيا جديدة لما قيل حول هذا الموضوع.

والدلالة الثانية التي يتحملها تبدأ بتحرير المنجل من معناه الأيديولوجي واعتباره رمزاً للخصب بتلاقيه مع السنابل فقط، وبهذا يعم الرخاء أرجاء القصيدة باعتبارها محوراً من محاور الانتماء وشكلاً من أشكال الطموح إلى الأفضل.

وأجمل النصوص هي التي تأخذ عدة تأويلات وعدة احتمالات.

أما إذا انتقلنا من هذا المقطع- وما زلنا نتحدث عن شعرية النص لدى المولى لا بد أن نعرج على قضية هامة في رأيي وهي الجدة في خلق الصورة الشعرية وضبط مسارها وتصعيدها من الأدنى إلى الأعلى بشكل هرمي يتضح في نصوصه جميعها، ولنأخذ هذا المثال ليكون لنا نافذة تطبيقية على ما نقول:

يقول المولى ص 171:

دمعٌ على الأوراقِ/ دمعٌ في رغيفِ الفجر، في الزيتونِ/ في أقداحِ حلمٍ باردٍ/ دمعٌ على خطواتنا/ دمعٌ على شهواتنا/ دمع ونحنُ نؤَجِّر الأطفالَ للجيران/ دمعٌ إذا انتصبَ النهارُ/ دمع إذا اغتيلَ النهارُ/.

أشبه حالة هذا المقطع بسقوط قطرة ماء من مكان مرتفع إلى تجمع راكد منه، وسرعان ما تتولد من جراء سقوطها دوائر كثيرة تتسع حول مركزها بأناة وجمال.

والقطرة هنا هي حالة الحزن المألوف التي ابتدأ بها الشاعر "دمع على الأوراق" وهي حالة عادية من حيث الصياغة والأفق، لكنه يتخذ منها محطة للانتقال إلى خلق جديد، بحيث تتفجر من هذه الحالة عدة حالات أعمق منها وأشد تأثيراً وقبولاً "دمع ونحن نؤجر الأطفال للجيران".

فهذه الجملة تحمل مدلولات كثيرة وتتضمن وجعاً حقيقياً، وتشكل متكأ لتعميم حالة الحزن على كامل أيامنا حين انطلق منها بقوله "دمع إذا انتصب النهار/ دمع إذا اغتيل النهار" ويكون المدخل منطلقاً للمخرج وترافقنا الدمعة في صباحنا ومسائنا وليلنا وأحلامنا.

ولا شك في أن المعجم اللغوي الضخم الذي يمتلكه هذا الشاعر يمكنه في أغلب الحالات من التجوال في متاهات القصيدة برشاقة وسلاسة مدهشتين، ويمكنه أيضاً من عدم اجترار ذاته بتكرار مفرداته نفسها، باستثناء بعض المفردات التي رافقته عبر مجموعاته الخمسة والتي طورها وأزاح معناها بمعان جديدة كالمغني والعرش، والملك والهذيان، والطاغوت وفعل نشيل... إلخ.

يقول المولى ص 13:

عدْ نحو أمكَ هذه أرض الخزرْ/ عدْ نحوَ مهدكَ وارمِ بين يدكَ القمرْ/ مستنقعُ الثوراتِ نحنُ، ونحنُ جسرُ الغيم محمولاً/ على حجرينِ كانا تائهينِ عن الحجرْ/ الأرضُ والقمحُ المقدَّسُ والتراثُ المخمليُّ/ ومهرةُ الرغباتِ هذا كلهُ زيدٌ زيدْ/ عدْ يا ولدْ/ ضاعَ البلدْ.

إن المقطع هنا يطلق المفردة من جمودها الدلالي إلى فضاءات أرحب قد يشكلها القارئ بنفسه، باستثناء مفردة "الخزر" ذات الدلالة الواحدة، فالغيم والقمر والحجر تأخذ آفاقاً أبعد من مرماها السطحي وأبعد من مقصدها المباشر، لتنتقل إلى دلالات متنوعة بتنوع القارئ وباختلاف قدرته التشكيلية وذائقته الجمالية، والعطف في جمل هذا المقطع وفي مقاطع كثيرة شبيهة به هي حالة تنامي لا حالة تكرار، وتصعيد اللحظة ينبع من طريقة الاشتقاق، وهذه الطريقة أشبهها بولادة الجنين من بطن والدته، فالجنين يشابه أمه ولكنه يختلف عنها.

وعندما تتم عملية توحيد هذه الاشتقاقات تتولد في نهاية المقطع حالة مستقلة تقريباً عن سابقتها وإن أخذت من روح هذا السابق.

يقول المولى ص 30:

أنا هنا فرحٌ بما أوتيتُ من موتى صباحَ القلبِ/ مبتهجٌ بخنجرِ أغنياتٍ يكسرُ الإيقاعَ في مرآة روحي/ غطيتُ ما يعرى بعروةِ خطوتي/ وغشيتُ دارَ الفتكِ أنهشُ سورها/ بأظافرِ الطاغوتِ، نصبني غلامي سيداً فقتلته/ نصبتُهُ شعباً فأرداني:

وإني/ فرحٌ بما عجنَ الصبيُّ من الرعودِ/ مستأنسٌ بجفافِ حلقي عندما نزلَ الغمامُ على ورودي/ ما زال في الذكرى من الأعشابِ ما يكفي لتكفينِ الشهيدِ.

يظهر هذا المقطع إنسيابية الجمل لديه، إضافة إلى تواجد الضبط الدقيق لبناء النص معرفياً، دون أن يطغى "القص الفكري" على "القص الجمالي" للبنية الشعرية، فهناك مساوقة ناجحة بينهما، مع أنني لا أوافق على دخول مفردة "الأعشاب"، التي أقحمت هنا هرباً من

تكرار مفردة "الورود"، إذ لا يوجد مبرر كاف لأن

يكون العشب المداس دائماً – مهما كان طهوراً في بعض الأديان– مثوى للشهيد وغطاء قدسياً له، ولا يكفي أن يكون للشاعر مبررات لورود هذه المفردة في رأسه فقط، بل عليه وضع مفاتيح دقيقة ونقلات مبررة من جملة إلى جملة تمكننا من الانتقال الصحيح مع ما يريد قوله، وبالرغم من ذلك يبقى هذا المقطع شامخاً ببنائه ودالاً على شعرية صاحبه وجودة وضع قوافيه، إذ كانت القافية واستقرارها الصحيح، ما ينظم هذه المجموعة وما يجعلها تقسم نفسها إلى أنساقٍ متساوية في عدد التفعيلات وأبعاد المقاطع، فكان لها وللوعي المرافق لشاعرها دوراً مهماً في تكوين "مفهوم القصيدة" لا مفهوم "الشعر وحده" فالشعر قد نجده في مقطع أو في مجموعة أبيات من أبيات العمود، ولكنه لا يشكل قصيدة في النهاية بل يشكل لوحة مجتزأة على صعيد الأفق والتكوين، وإذا عممنا هذا الكلام، نستطيع إيجاد الشعر –قليله أو كثيره– في أغلب النصوص التي يطالعنا بها أصحابها ولكننا قد نفتقر إلى قصيدة لها حياتها وموقفها وأخلاقيتها ورؤيتها أيضاً.

والمولى في أغلب ما أنجز كان يبني قصيدة تستطيع الدفاع عن نفسها وأن تصرح بموقفها، وهذا ما يفسر طول قصائده أحياناً، إذ يحاول قول أقصى ما يستطيعه في القصيدة الواحدة.

وما تجدر الإشارة إليه أن في هذه المجموعة أكثر من نوع للقافية، فهناك القافية "الجادة" التي تخرج من روح الجملة الشعرية وصلب بنائها لتكون محطة للانتقال إلى جملة أخرى بوقار تام، وهناك القافية المرحة التي تميل إلى غنائية في تراصف أحرفها وهندسة صوتها.

فلو استعدنا مقطع "أكلم عنه أقمار القرنفل" نجد أن قافية هذا المقطع تأتي بأسلوب جاد في طريقة صياغتها وتعطي جلالاً لرسم المشهد وتلعب دور المؤول الذي يمنح المقطع دلالاته وإشاراته المتعددة.

أما في هذا المقطع:

طوفي بنا يا ريحْ/ فاضتْ مواجدنا/ شفقُ الزمانِ ذبيحْ/ والشيبُ سيدنا/ وفضاؤنا تلويحْ/ لغدٍ يبددنا/ ما زال كل كسيحْ/ يحبو وينشدنا.

تسيطر غنائية المفردة على المقطع بأسره، لأن الكلمة التالية للكلمة الأولى في الجملة لا تحمل معنى جديداً بل تحمل (بنية صوتية جديدة) فالتقاء الياء الساكنة مع الحاء الساكنة مثلاً في كلمة ريح –تلويح– ذبيح يولد طرباً واضحاً، إضافة إلى أن اجتزاء البحر الكامل بهذه الصورة التي اختارها المولى أثرى طرباً إضافياً على ما قلنا وكأن الشاعر يريح القارئ من جو المجموعة المهيب بدخول هذا الغناء الموفق، وكأنه أيضاً – وهذا حقه– يستعرض قدراته على التحكم بالشكل الناظم للقصيدة، وبمعمارية خطابه عن طريق تجديد تقنيات الطرح في النص الواحد.

***

استلهام التاريخ:

إن مفهوم "اللسان" يعتبر شكلاً ولا يعتبر جوهراً، والهدف التاريخي من أهدافه الكبرى التي يسعى إليها ويحاول تحقيقها، فعملية الاستعانة بالتاريخ قضية مشروعة شرط أن تخلق خلقاً جديداً كوننا نسوقها ضمن عمل فني وهو القصيدة.

وقد اعتمد المولى على الوقائع التاريخية كثيراً في مجموعاته السابقة وكان يثري عليها تصورات وأبعاداً حسب حاجة النص، وحسب طموح الخطاب، وأكدها في تراجيديا عربية ولكن بشكل مختلف.

ففي مجموعاته "وقت لشهوات المغني، مدائح الجسد، ذاكرة لرحلة الأنقاض، مراثي عائلة القلب" كان يستثمر الحالة التاريخية بضمير المتكلم "أنا" وظرفي "هنا" و "الآن" مع علمه أن الملفوظية التاريخية تستخدم الضمير "هو" و "كان" دائماً وهذا الدخول من قبل الشاعر إلى الوقائع التاريخية كان يتم بشكل ينقل القارئ إلى جو الماضي وليس العكس، وكان لا يشكل حالة إسقاطٍ لحالة الماضي على حالة الحاضر لأن منطوق النصوص أراد ذلك ربما، أما في "تراجيديا عربية" فكان المولى فطناً إلى هذه المسألة، كونه يتحدث عن الواقع العربي تحديداً وعن زمنه الحالي بإرهاصاته السياسية والثقافية، فاستخدم "الأنا" و "الهو" بفصل جميل.

يقول ص 53:

حتى الشذا لقّنهُ الحراسُ كيف ينحني/ يقبلُ اليدَ التي تكمنُ فيها سيرةُ العبادْ/ يا سيدَ البلادْ/ إني أرى قد أينعتْ بالقلقِ الرؤوسْ/ ولستَ أنتَ القاطفَ الآتي، بل اليهودُ والمجوسْ.

يسترجع الشاعر خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي لأهل العراق، ويقسمها إلى ثلاثة أطروحات:

الأولى: تشبيه الملك الحالي بالحجاج وإعلامه بوجود ثمر يانع حان قطافه.

ثانياً: إبعاد الحجاج عن نص خطبته بإيرادها على لسان الشاعر وبذلك تغدو الخطبة ملكاً للمولى ويغدو الحجاج سامعاً لا ناطقاً.

الثالثة: إبراز هوية القاطفين عندما حصرت باليهود والمجوس لا بالحجاج أو بالملك المشبه به.

وبذلك يدخل الشاعر في صلب الحادثة التاريخية "المفردة" فاصلاً بين "الهو" والذي يمثل الحجاج و "الأنا" التي تمثله طبعاً بوصفه مشاهداً ومشاركاً بآن معاً.

أما في هذا المقطع الذي سأورده يكون الشاعر في صلب الحالة التاريخية إنما بحياد السائل لا بمشاركة الفاعل.

يقول ص 24:

قُلْ يا نبيَّ الهجرةِ الأخرى، بأيِّ كواكبِ الرؤيا نعلِّقُ موتنا/ وبأيِّ ربٍّ يحتمي الوادي المقدس؟ إن مشى/ وحشُ المعادنِ في الحقولِ ليسكتَ الينبوعَ/ عن إنشادهِ/.

يستعيد في هذا السياق النص القرآني الشارح لعلاقة موسى مع ربه عن طريق الملفوظية ضمن وادي "طوى" وينصب نفسه سائلاً عن آلية هذه العلاقة في زمننا الحاضر، ويقدم أطروحة تختلط فيها حادثتان تاريخيتان:

الأولى: هي رؤية يوسف لإخوته الكواكب في نومه/ بأي كواكب الرؤيا/ وربط يوسف بموسى عن طريق اليهودية المشتركة.

والثانية: هي عدم قدرة هذا المحدث "..." على حماية نفسه إذا ما بدأت حرب الآليات الثقيلة بعد وضع إشارة استفهام تعجبية عن كيفية حماية أنفسنا، إذ أن "المحدث" نفسه عاجز عن حماية نفسه.

وفي هاتين الحادثتين التاريخيتين كان الخطاب مشفوهاً وليس مكتوباً لذلك لا يمكن اعتماد إيراد المولى لها نوعاً من السرد، فالسرد مكتوب دائماً.

واستلهامه للحادثة التاريخية التي قيلت شفاها لم يكن اعتباطياً على الإطلاق، لأن موسى ويوسف وهما من أصحاب الخطاب الشفهي، بني خطابهما على مكيدة في الأصل، مكيدة الإخوة ليوسف ومكيدة فرعون لموسى اعتبارياً، ووصلهما تاريخياً كان صحيحاً لوجود قاسم مشترك بينهما، فهما من الأنبياء أولاً، ومن المكاد لهم ثانياً.

وهذا الوصل زاد الإيحاء الشعري وبين كيف بقي "الهو" والذي يمثل موسى ويوسف بعيداً عن "الأنا" والتي تمثل الشاعر ومعاصريه. وفي هذا فطنة إن قصدت أو لم تقصد.

ولنأخذ الآن حالة أخرى من حالات اللجوء إلى التاريخ وهي خروج "الأنا" من اللعبة بأكملها.

يقول ص91:

واكتشفنا داخلَ الصمتِ خيالاً مخملياً/ كتبَ العاشقُ فيه بضعَ آياتٍ عن التفاحِ/ إذ يقطفهُ آدمُ من حلمِ امرأةْ.

فهنا يخرج المولى نفسه من اللعبة التاريخية إطلاقاً، بإيراد الحادثة "المكتوبة" بحياد دون أن يستخدم الضمير "أنا".

إذ أن قصة حواء وشجرة التفاح يعرفها الصغير قبل الكبير، لذلك لم يخلقها بشكل جديد إنما سوقها في النص سرداً دون إعادة صياغة ودون دخول اللعبة كما فعل غيره من الشعراء، الذين اختلفت انطباعاتهم وتأويلاتهم عنها وعن كيفية سردها، فمنهم من أصبح آدم، ومنهم من أصبحت حواء، ومنهم من نصب نفسه خالقاً لهؤلاء جميعاً.

وهذه الحادثة بما تحمله من روح الأسطورة، تشير إلى العلاقة الحميمة والأزلية بين الرجل والمرأة في شكلها البعيد عن التأويل الديني فقط، لكن الشعراء اعتمدوا هذا التأويل في قصائدهم، واعتبروا حواء رمزاً للخديعة ولسطوة المفاتن وأنها سبب مباشر لنزول آدم من الجنة وغضب الله عليه.

فجاء بها المولى بأسلوب مختلف لطبيعتها ولتأويلاتها، بعدم دخول اللعبة عن طريق "أنا" وبإضفاء شفافية على سردها حين استخدم صوراً حسية خلصتها من الفهم السائد وكانت قوام بنائها في نصه.

***

لكن ومع كل ذلك:

تطغى المباشرة على شغل علاء عبد المولى في بعض المقاطع، ويصبح تقريرياً إلى درجة تجبرك على إسقاطها من قصائده، لأنك تجدها نافلة عن سياق غيرها.

يقول ص 19:

هذا الظلام مليكنا، يوحي إلى حجّابهِ:/ انتشروا بأدغالِ المدينةِ/ علّقوا صوري على قضبانِ شهوتكمْ/ وسمّوا كلَّ ممسوخٍ جديدْ/ باسمي، اجمعوا ذهباً لمولاتي/

لا تختلف اللغة كثيراً عن لغة التقرير السياسي في هذا المقطع، خاصة أنها اعتمدت أسلوب خطب الحرب وخطب يوم الجمعة في أدائها، فهي لم تأت بشكل فني يشفع لجمل الأمر التي نظمت المقطع.

لذلك أجده نافراً عن الجو العام لكتابة المجموعة، ودالاً أن آلية كتابته جاءت تحت تأثير انفعال واضح مع الأحداث، ومع ما ولدته في صدر الشاعر من نفور تجاه ما يجري على الساحة السياسية، وجملة "علقوا صوري على قضبان شهوتكم "خدشت الحالة الشعرية وأساءت إليها- من وجهة نظري- إذ كان وضعها بهذه الصورة الجافة قاسياً، ولم يعط أي مدلول فني، بل على العكس تماماً هدم حالة المقطع، رغم أنها صورة تهويل ومبالغة لتقرير حالة الملك وطغيانه.

يقول ص 19:

عبثٌ تصدّرهُ محطاتُ الإبادةِ والبيوت البيضوية إذ تغلفُ/ سمَّ معدنها بأوراقِ الحريرْ.

نجد هنا أن اللغة تهبط إلى أقسى مراحلها، مفرغة من أي مدلول شعري إذ أستغرب أن تفلت من يد الشاعر جملٌ جامدة وتحمل هذياناً واضحاً مع التأكيد أن الهذيان لا يختلف من حيث المبدأ مع المباشرة فنياً.

يقول ص 51:

شيخُ المدى يطلُّ من شرفتهُ في قدحٍ من نشوةٍ/ ترتعشُ الأعضاءُ تستمني النهودْ، ترتخي الأفخاذْ/ يصعدُ النشيدْ/ عاشَ عاشَ الملكُ الثالثْ/

وفي نهاية هذا المقطع ص 54:

من يأخذنا في رحلة الصيف إلى تفاحِ أرضٍ/ لا يكونُ الدودُ فيها/ عسكراً تحت سقوفِ الروحِ/ أرضٌ لا يذوبُ الجسدُ العاشقُ فيها في قيودٍ وأسيدٍ/ في أنابيبِ الظلامِ العربي/

وحتى في هذا المقطع الذي يعبر بدقة عما آلت إليه أمور هذا القرن ولكن بلغة ثقيلة ولا تختلف عن اللغة اليومية إلا بانتمائها للوزن.

يقول ص 59:

سأقولُ امرأةٌ تزوجتِ امرأةً/ ذكَرٌ تزوَّجَ من ذكَرْ/ ولدٌ أطاحَ بأمهِ/ وأبٌ يبيعُ بناتهِ ليلاً ويبكيهنَّ فجراً.../ هكذا مرثيتي.

وبعد هذا العرض الذي أراه سريعاً، لا بد من احترام مشروع علاء عبد المولى الشعري وتثمين ما أنجز حتى الآن.

وأستطيع القول: إن علاء أضاف بتراجيديا عربية مجموعة شعرية مهمة تستحق منا الوقوف عندها طويلاً.

سامر فهد رضوان



متابعات ... متابعات... متابعات

أشعر نسائي...أم شعر للنساء

هامسا صوتها.. وهامسة أصوات الذين يتحدثون عنها وتتساءل ويتساءلون.. لماذا الهمس..؟ أترى اختنق الصوت في كهوف.. وكهوف ففقد زينته.. أم أن طغيان صوت بعضهم على صوتها جعلها تهمس باستحياء.. إنها المرأة الشاعرة.. وإنهم أولئك الذين ورثوا عصر عبد الحميد والمتكي التركي.. وكأنهم تناسوا ليلى الأخيلية وولادة بنت المستكفي التي طرزت على ثوبها بيتين من شعرها:

أنــــا والله أصـــلح للمعــــالي وأمشـــي مشـــيتي وأتيـــه تيهـــا

أمكّــن عاشــقي مــن صــحن خــدي وأعطـــي قبلتـــي مـــن يشـــتهيها

وفي غمرة التناسي أو النسيان أغلقوا الإطار عليها فضاق عقماً، لأنه استمد شكله ولونه مما ترسب من عصور الجواري والقيان في ذاكرته، فاضطربت الرؤية واختلطت الألوان.. وضاعت شهرزاد في سراديب التعمية لأن الحفيدات لم يتعرفن حقيقتها وجوهرها ومن هنا تتحمل الحفيدات الكثير مما لقين لأنهن جهدن حتى تعبن في استنساخ صوت الذكر ليناسب حناجرهن، فأضعن بذلك نكهة الصوت الأنثوي- وأراني وأنا أصغي لبعض الأصوات النسائية أو أقرأ أعمالهن الشعرية- أراني ضائعة في تلمس الصوت الأنثوي ولم يكتسبن نكهة الصوت الذكوري- وخاصة أن هذا الصوت بدأ عند بعضهن يوغل في الغموض الذي يميز الشعر الذكوري، فالغموض في شعر بعض الذكور خرج من دائرة الفن ليدخل دائرة إثبات الرجولة فلا تحار المرأة أمام غموض شاعر.. بل أمام غموض رجل وكان الأجدر بها أن تسعى إلى إثبات صوتها الخاص، خارج سعيها إلى المساواة مع الرجل في كل ميدان ولا سيما ميدان الشعر، وانطلاقاً من رؤيتي هذه سعيت إلى تلمس رؤية بعض الشعراء والنقاد ولتكتمل الصورة كان السؤال التالي:

-كثر الحديث عن إبداع المرأة في الشعر إبداع المرأة الأدبي- الشعر نموذجاً (إبداع المرأة الشعري). أترى أن إبداع المرأة الشعري شكل ظاهرة تستحق أن تدرس أم أن هذا الإبداع نثرات متفرقة تعبر عن طموح مشروع إلى المساواة قصر عنه التعبير الأدبي..؟

-الناقد حنا عبود.. وأسطرة الرؤيا:

لا شك أن نتاج المرأة مقصر جداً وأحياناً لا يكاد يذكر، فمنهن مثلاً الدراميات أو الرسامات أو المؤلفات الموسيقيات أو حتى الروائيات.. أعداد قليلة وهزيلة لا تكاد تذكر أبداً فإذا حكمنا على كم النتاج قلنا إن المرأة لا نصيب لها في الأدب والفن والموسيقى، ولكن في أي شيء لها نصيب..؟ بعد انتقال السلطة إلى الرجل، وبعد قيام العلاقات العدائية بين الأقوام والشعوب والبلدان وكيف نفسر أن الحضارات القديمة

قامت في ظل إدارة الأنثى وألوهيتها، بينما عندما هيمن الرجل بدأ عصر تدمير الحضارات.. وحتى الآن لا يجرؤ أحد أن يؤكد أن التقصير في هذه الميادين نابع من طبيعة المرأة..؟ ففي ظل ظروف هيمنة الرجل صار كل شيء مصنّعاً لخدمة الذكورية، ففي القرن السادس عشر أحرقت أو أعدمت أو نفيت أو سجنت النساء المتفوقات البارعات بحجة أنهن ساحرات، ففي ظل هذه الظروف يصعب أن نحدد أين مصدر التقصير، فلو قلنا طبيعة المرأة لوجب أن نقول أن طبيعة الرجل في عهد سيادة المرأة كانت متخلفة وغير قادرة على إنتاج الفنون والأدب.. ولا نستطيع الركون إلى الإحصائيات بعد سحق المرأة في القرن السادس عشر، لأن اللواتي دفعن الثمن هن المتفوقات، بل إن محكمة التفتيش تباهت بأنها أحرقت ثلاثين ألف امرأة في سنة واحدة. في مثل هذه الظروف القمعية وفي مثل هذه المجتمعات الأبوية (البطرياركية) لا يمكن للباحث أن يصل إلى حكم لا نقول إنه حقيقي بل حتى قريب من الحق، فلنأخذ على سبيل المثال المرأة في المسرح، منذ سيادة الرجل وهي مبعدة فحتى الأدوار النسائية كان يقوم بها الرجال بحجة أن المرأة لا تجيد إلقاء الشعر والصفوف الخلفية لا تسمع صوتها!! ولما أتيحت الظروف وخاصة في القرن السابع عشر لم تظهر المرأة الممثلة وحدها بل الكاتبة والشاعرة والروائية، فإذا نظرنا إلى الشعر رأينا أن النساء لا يشتهرن به إلا في ظروف مواتية كما في القرن التاسع عشر حيث اشتهرت نساء كثيرات مثل مدام دوستاتي وجورج صاند وبرونتي.. والشعر يلصق عادة بالمرأة لأنه كما يزعمون أقرب إلى طبيعتها لكننا نعرف والمرأة أيضاً تعرف أن التعبير الصريح والحقيقي الذي يعكس موقفها في الشعر لا نعثر عليه.

الشاعر عبد الكريم الناعم (إبداع المرأة

ليس بحجم الاهتمام بها):

نستطيع القول باطمئنان أن الإبداع حين يتوفر هو الإبداع ولا شرط للإبداع سوى أن يكون هو شرط نفسه، أما ما أشرت إليه في سؤالك من محاضرات.. وكتابات عن الإبداع والمرأة، فهو من باب الاهتمام بالمرأة بما هي النصف الآخر الذي نطمح إلى أن يكون النصف الحي من حيث دوره في البنيان الاجتماعي، وهو دور يحتاج لعدد من الشروط أهمها التثقيف والديمقراطية على سكة التقدم تحديداً.

إن إبداع المرأة الشعري في هذا القطر، ويمكن القول على مساحة الوطن العربي، يحتاج لوقفة نقدية صريحة وهذه الوقفة يفترض أن تنطلق من تقرير حقيقة إبداعية، وهي أن عدد الشاعرات.. الشاعرات قليل إذا ما قيس بعدد الشعراء وهذه الظاهرة ليست خاصة بنا كعرب، بل هي ظاهرة تنسحب حتى على البلدان المتقدمة، والإبداع كما هو معروف يقوم على الموهبة.. الموهبة التي تحتاج إلى شروطها كي تتفتح ورود الإبداع.. إذا كنا كبشر لا نزال لا نعرف عن الموهبة إلا آثارها فإننا نتفق على أن ثمة شروطاً ثقافية اجتماعية لا بد منها كي تستنبت أرض الإبداع

إن إبداع المرأة الشعري ليس بحجم الاهتمام بها، كما أنه ليس بحجم حضورها المهرجاني، وأعتقد أن المهرجانات حين ندقق في جوانبها السلبية، قد ساهمت بدفع الكثيرات للاعتقاد أنهن شاعرات بحق وهن غير ملومات في ذلك إذ يقدّمن كشاعرات متميزات فإذا وقفت عند النص وجدته إما خاطرة أدبية أو قصيدة نثر قاصرة، لجأت إليها من لا تحسن كتابة بيت واحد من الشعر الإيقاعي، شأنها في ذلك شأن معظم شعراء قصيدة النثر، أو تجد العجب في التخبط الوزني.

إن معظم الدعوات التي توجه للشاعرات لحضور مهرجانات أو أمسيات، هي دعوات للزينة أي تزيين الدعوة بأنثى لها علاقة ما بالشعر بغض النظر عن القيمة الإبداعية حتى لكأن مفهوم (الضلع القاصر) قد انتقل عملياً إلى منابر الشعر عن غير قصد.

إن هذا القول لا يعني إقصاء الشاعرات أو أشباه الشاعرات عن تلك المنابر، فحضورهن أفضل بكثير من غيابهن ولست بصدد شرح هذه الأفضلية، غير أن المطلوب- إخلاصاً لهن وإبراز للحقيقة- أن نتخلى عن المبالغة التي قد يعتمدها البعض في التقديم أو في دراسة ما يدرس من نصوص أو حتى في النشر لكي نعيد لهذا الحضور توازنه الحقيقي.

ثمة إبداعات شعرية لشاعرات لهن صوتهن الخاص غير أنها قليلة بل قليلة جداً.

د. رضوان قضيماتي وبنيوية الرؤية:

أمر طبيعي أن يكثر الحديث الآن عن إبداع المرأة- ولا أعتقد أن الهدف من هذا الحديث -كما يرى كثيرون- تمييز إبداع المرأة ضمن العملية الإبداعية، أو تحقيق مبدأ المساواة بين المرأة والرجل، بقدر ما هو مناقشة مسائل إبداعية تتوقف عند تناول المرأة المميز لذاتها ولغيرها وللعالم. إن الهدف من هذا الحديث أو هذا الخطاب النقدي تقييم هذا التعامل وتحديد مكانته ضمن العملية الإبداعية وهو خطاب نقدي يحمل تساؤلاً:

هل استطاعت المرأة أن تجعل من إبداعها معادلاً يوازي إبداع الذكورة ولا يقل عنه ولا يقبل أن يكون ملحقاً به أو تابعاً له؟ بمعنى أنه خطاب يتساءل: هل استطاعت المرأة في مسيرتها الإبداعية أن تحقق نقلة نوعية جعلتها تتمكن من الإفصاح عن الأنوثة إبداعياً لتكون معادلاً إبداعياً للإفصاح عن الذكورة في أدب الرجل؟ فالمسألة الأساسية هنا ليست -كما يظن كثيرون- من باب تحقيق تمايز بين جنسين أدبيين، أو مساهمة أدبية في الدفاع عن حقوق المرأة، أو تحقيق لقسمة بين حصة المرأة وحصة الرجل من "المقاعد الأدبية النيابية" إن دراسة إبداع المرأة اليوم تأخذ منحى المنهج الوصفي، فهو إبداع تنامى إلى درجة صارت تدفعنا إلى دراسته وتحليله عيانياً لتحديد ماهيته انطلاقاً من أنه نص مستقل قائم بذاته ترسله أنثى تحديدا ليستقبله قارئ (ذكر كان أم أنثى) لأن المرسل هنا -وهو المرأة- يركز على رسالته لا على قارئ الرسالة.

إنه إبداع يجعل المرأة تتحول إلى ذات فاعلة كتابياً بعد أن وقفت طويلاً خارج فاعلية الكتابة الإبداعية، وهي تحاول اليوم أن تعيد التوازن لتكون فاعلة كتابياً وإبداعياً، باعتبارها مرسلاً يبث رسالة (إبداعية) إلى قارئ لتفعل فيه إبداعاً خاصاً بعد أن حاول هذا القرن الذي ينصرم تحويل المرأة إلى بضاعة، توظف في الدعاية والإعلان أو إلى بضاعة (تسعد عيون الرجال كما تسعد بالنظر إلى الفاكهة) -كما يقول العقاد- ففيهن ملكات جمال وعارضات أزياء ومندوبات مبيعات.. إنها محاولات دؤوب لا تزال قائمة على قدم وساق لتهميش دور

المرأة الإبداعي وتشويهه وإبعاده عن الثقافة الحقة، وما إبداع المرأة الذي نتحدث عنه إلا محاولات للتخلص من هذا الدور التشويهي، لذا فهي محاولات تستحق وقفة دراسة إذن ليست هذه المحاولات كما جاء في نص السؤال- نثرات متفرقة تعبر عن طموح مشروع إلى المساواة- فالأمر ليس على هذه الشاكلة أما أن يكون نثرات متفرقة فالقبول بهذا الرأي سيحمل تجنياً واضحاً وتحاملاً بيناً، فهل إبداع نازك الملائكة وفدوى طوقان وغادة السمان وسحر خليفة وحنان الشيخ وأحلام مستغانمي.. نثرات متفرقة أم حلقة أساسية في سلسلة العملية الإبداعية؟ مهما يكن من أمر فإن المرأة بدأت تنتقل -بهذا الإبداع- من التعبير (عما لا تريد إلى التعبير (عما تريد) وها نحن نشهد اليوم خطاباً أدبياً أنثوياً، تخلّص

من الخطاب الرومانسي الحالم ليتحول إلى خطاب كاشف لا يفرغ العواطف ولا يهدهد أو يجامل بل يفصح ويعلن، أنه خطاب إبداعي يحمل قيمة شعرية قائمة بذاتها غير مقلدة وغير تابعة تقوم على وعي بالمفقود ووعي بالمطلوب.

د. الشاعر حسان الجمودي: المرأة بيت العقم الروحي والإخصاب البيولوجي:

باعتقادي أن إبداع المرأة الشعري الحديث لا يشكل ظاهرة واضحة يمكن الحديث عنها، فهو بمجمله محاولات متفرقة لا تشكل أي اتساق عددي أو فكري أو شعري، فإحصائياً يتفوق عدد الشعراء على عدد الشاعرات بكثير وفنياً لا يحضر في البال إلا عدد قليل من الشاعرات اللواتي يبدعن النموذج الشعري المكتمل إبداعياً وفكرياً، فإن معظم المواضيع التي تتطرق إليها الشاعرات هي بعض المواضيع التي يتطرق إليها الشعراء الذكور، والجرأة التي نجدها في بعض النصوص الأنثوية هي جرأة حيادية لا تتناول مشاعر المرأة الخفية والتي غالباً ما تكون مشاعر مقموعة من قبل الذكر المتسلط، والمجتمع المتسلط والأعراف الظالمة.

إن الشاعر الذكر يستطيع ببساطة أن يتحدث عن النهود والشفاه والعناق، أما المرأة الشاعرة فلا تستطيع لأنها ستتهم بالإباحية والنشوز.

إن بعض الإشراقات المضيئة في سماء الشعر الأنثوي قد تثير بعض التفاؤل، ولكن شمس الشعر الأنثوي الحقيقي لن تظهر إلا في زمن آخر لا تتعرض فيه المرأة إلى الاغتصاب بكافة مستوياته.

إن الاحتفالية التي تقابل بها الأصوات الأنثوية هي احتفالية زائفة، غالباً ما تتدخل فيها الرغبات الذكورية، فلا يتم التعامل مع النص الشعري الأنثوي كنص مستقل بشروطه الخاصة وإنما ينظر إليه من كوى الجسد العالية.

إن الدعاية غالباً ما تصنع من الشاعرات المتواضعات محطات إبداعية خارقة، وبين ضجيج الأيديولوجيات والاحتفالات الجائعة يضيع كل احتمال لتجربة إبداعية أنثوية حقيقية ممكنة، وتتحمل المرأة الشاعرة نصيباً من هذه المسؤولية فهي غالباً ما تقف على الضفاف راغبة في الإبحار في مجاهيل التجربة نتيجة لاحتمالات الخسارة الكبيرة التي يمكن أن تتعرض لها اجتماعياً وجسدياً، وغالباً ما تتصالح مع الواقع عن طريق الزواج الذي بالإخصاب البيولوجي يعوض عقمها الروحي.

د. عبد الإله نبهان: القطيعة الثقافية العربية عائق أمام الحكم النقدي:

لست من المتابعين للإبداع الشعري للمرأة ولكنني أقرأ للشاعرات في الإسبوع الأدبي بوجه خاص، كما أنني قد أقرأ بعض الدواوين التي تقع بيدي، لذلك لا أعد نفسي قادراً على إرسال الأحكام القاطعة في هذا المجال ولكنني أستطيع القول بضرب من الثقة أن شعر المرأة العربية الحديثة والمعاصرة جدير بالدرس، ومستحق للتأمل سواء أكنا معه أم عليه لأن عملنا في الدرس الأدبي هو رصد الظواهر وتتبعها ومراقبة حركتها ونموها ورصد غناها أو فقرها وخوائها، وإذا كان تطور المجتمع قد هيأ لظهور شعراء كبار فلماذا لا نتوقع ظهور بعض الشاعرات وليس بالضرورة أن يكنّ من الكبار.

إن شعر الشاعرة العربية المعاصرة، إما أن يتحدث عن موقفها من بعض مظاهر العصر أو يعبر عن مواقف اجتماعية نقدا أو إعجاباً وإما أن يكون تعبيراً عن ذات نفسها، وعن تطلعاتها الشخصية والاجتماعية

والاقتصادية، وإما أن يكون مجرد نظم تقليدي وهذا الشعر في كل مستوياته يستحق الدرس الجاد ليقول فيه كلمته وليميز منه غثه من سمينه، كما يفعل النقد في شعر الرجال.

أما مستوى التعبير الشعري فإن الدراسة الخاصة لشعر كل شاعرة هي التي تحدد مستواه، ومعروف أنه في التعبير الشعري يمكن أن يختلف المستوى بين قصيدة وأخرى للشاعر نفسه فكيف يمكننا أن نحكم على التعبير الشعري عند الشاعرات حكما عاما بالقصور أو المطابقة.. إن في هذا مجازفة لا أعتقد أن أحداً يقدم عليها ولا تنسى قضية هامة هي انعدام التواصل بين الأقطار العربية تقريباً على

المستوى الثقافي، وهذا أمر هام يقتضي الحيطة والحذر في إطلاق الأحكام.. ماذا نعرف عن الشاعرات في تونس أو الجزائر أو المغرب أو السعودية.. مثلاً.. بل أقول ماذا نعرف عن شعر الشاعرات في مصر.. لا يكفي أن نسمع شعر سعاد الصباح أو دولة العباس لنعمم أحكاماً عن شعر المرأة.

-الشاعر محمد وليد المصري: المرأة والطبيعة صنوان لا يجيدان الإفصاح:

إن الحديث عن الظاهرة يستدعي معطيات ترسيخية وشواهد شتى وتجارب ثرة.. تحدد أبعاد الظاهرة ومعالمها. فما زال الشعر النسائي يعيش في عالم منظم وواضح، يدور في فلك بنية عقلية ذهنية تنأى عن النفسية والانفعالية، فتارة تتماهى في قصيدتها عبر تداخلات مع الشعر الآخر فتراها مسترجلة غير آبهة بأنوثتها الأزلية، وهي ثيمة تتحول لصالحها فيما إذا دخلت أغوار نفسها وانفعلت.. بل فتحت شرفة الإبداع والنبوءة، واستحضرت ملكوت الشعر خارج التفسيرية والتقريرية وخارج التخوف من الدخول الحقيقي إلى ملكوت الشعر.. وبرأيي أن المرأة العربية تعتقد أن الشعر رجولي لحد ما. وإلا كيف تقع شاعرة ما وقد ذاع صيتها بشهادتها وجائزتها.. في مطب التأثير والتناص الواضحين مع الشاعر نزار قباني.. والأمثلة كثيرة.. دعيني من الإشارة وخرجيني من التسميات.

أسأل: هل تستطيع الزهرة أن تكتب عن نفسها؟ أم أن التشوق للطبيعة يفجر طاقة كامنة تحمل مفرداتها حكايات الطبيعة وأحاديث أزهارها..؟ وقديماً كان الشاعر يتغنى في طلحة بعيدة استظل بها بين اجأ وسلمى، فإذا اعتبرنا أن المرأة طبيعة جميلة.. وهي كذلك فهل بمقدورها أن تكتب ذاتها.

جسدت المرأة آلهة في الأشعار القديمة والرقم وجسدت رغبة جسدية في بعض أشعار الجاهليين، كامرئ القيس وجسدت سرا غائباً في أشعار العذريين، فهل كتبت المرأة ذاتها عبر هذه القنوات وأضافت في سرائرها وخصوصياتها كي يكون لها مشروعها الإبداعي ولحظتها غير المكتشفة؟

وهنا أسأل: لماذا لم نقرأ في دفاترنا سوى مجنون ليلى... مجنون إلزا... مجنون كذا ولم نقرأ مجنونة قيس.. ومجنونة أراغون.. ومجنونة محمود!!

ما زالت المرأة الشاعرة تعاني من موروث أفكار قديمة، كالحديث عن ضعف المرأة وشدة تعلقها بالرجل أو الخبث ومع ذلك يملأ صدرها احتجاجات واحتجاجات.. يستعصي الحل بين يديها.. فتهوم شعرياً حوله.. وقد نستثني بعض ملامح لتجارب تتجه صوب النضوج عساها أن تصل..

-الشاعر غسان لافي طعمة: لا بد للقطرات أن تشكل نهرا.

الاهتمام بالشعر النسائي أو النسوي قطرات فرادى لم تتجمع لتشكل نهراً بعد، ولكن ذلك لا يعني أن هذا الشعر لا يشكل نهرا، ولو كان صغيراً يصب في بحر شعرنا العربي المعاصر وهذا النهر على صغره

وقلة مياهه جدير بأن تدرس تضاريسه وتحولاته من منبعه إلى مصبه، ولذلك سرني أن أفرد له باباً خاصاً في بحثي الجامعي لنيل درجة الماجستير- التمرد الأنثوي في الأدب النسائي السوري المعاصر.

وأحب أن أشير إلى نقطة هامة هنا، وهي أن من ينظرون إلى الشعر النسائي نظرة عجلى أو مبنية على الشذر والاستخفاف إنما ينظرون إليه من منظار ذكوري متصلب، كون عدساته خلفيات دينية وسياسية واجتماعية تنتسب إلى عصور نذكرها بزراية وازدراء ويقيسونه على مقاس الكم الهائل من الشعر الذكوري.

والأجدر بنا أن ننظر إليه بمنظار آخر لم تصنع عدساته وزجاجاته عصور البلاغة والشعرية الذكورية، فثمة أصوات شعرية برزت في العقدين الأخيرة يمكن أن تشكل ظاهرة يختص بها الشعر النسائي، بعد أن اعتدنا على شعر نسائي لا يختلف من قريب أو بعيد عن الشعر الذكوري، فقد حملت هذه الأصوات الشعرية النسائية ملامح خاصة بها من آفاق كونية ترتادها ومن قلق وجودي تعبر عنه ناهيك عن بعض الخصوصية الفنية.

ولو لم تشكل هذه الأصوات الشعرية ظاهرة لما كانت جديرة بالاهتمام والدراسة.

د. محمد عيسى: المرأة وخصوصية الموضوع:

في الواقع تغدو الإجابة عن هذا السؤال ذات بعيدين. البعد الأول أن المحبب سيعبر انطلاقاً من ذاته رجلاً كان أم أنثى وهذا يوقع

صاحبه أو صاحبته في إشكالية صعبة وقد لا تنتهي إلى حل أمثل.

أما البعد الثاني: فالتعبير الشعري واحد سواء أأبدعه رجل أم ابتدعته امرأة، وتكون العبرة في الإجادة والصورة الفنية والقدرة في التعبير عن المكنونات وهذا عائد أصلاً إلى الثقافة والموهبة والمتابعة والممارسة، وغير ذلك وحينما يستطيع الإبداع الشعري التعبير عن هذه المستويات يمكن أن نصنفه شعراً حتماً.

ومن هذين البعيدين في الإجابة يولد سؤال آخر - أيمكننا أن نجزئ الإبداع إلى مستويين: ذكوري وأنثوي؟.. وإذا كان ذلك كذلك، فهل يطرح هذا التجزيء وجهة نظر اجتماعية تدعم موقف المرأة في المجتمع الذي تعيش فيه، ويسهم في حل مشكلاتها التي لا تعد ولا تحصى؟..؟

الشعر تعبير عن الحياة بما تحمل هذه الحياة من غنى وتنوع ومآسٍ وغير ذلك وصحيح أن الشعر تجسيد لحرية التعبير وممارسة الكينونة الوجودية، أو تحدي الإنسان الزائل للزمن الباقي غير أن هذا التجسيد وذاك التحدي محكومان بالقدرة الإبداعية التي تجعل الفن معبراً عن ذلك، ولا أعتقد أن القراءات التي نطالع والأصوات التي نسمع وهي المكتوبة بالقلم النسوي استطاعت أن تعبر عن طموح المرأة أو أن ترسم واقعها أو أن تحل مشكلة مساواتها بالرجل!!

إن ربط إبداع المرأة النسوي- كظاهرة- بمشروع تحررها ومساواتها ظلم للمرأة ذاتها وربما سبقها الرجل- مرة أخرى- إلى التعبير عن ذاتها إبداعاً فالمرأة المبدعة لم تزل في حالة كبت وهو كبت خطير لأنه ضمني غير معلن ويشكل مشكلاً في لا وعيها النوعي، مما حدا بالرجل إلى التباهي بمقدرته على سبر لا وعيها واستكناه قاموسها غير المعروف وهذا ما نجده لدى الشاعر نزار قباني على سبيل المثال، وبهذا يمكنني القول إن خصوصية الوعي النسوي تفرض نفسها شرط أن تدرك المرأة وجودها الاجتماعي، وتثبت وعيها وتكتشف ذاتها في إبداعاتها الشعرية وإلا سيكون الأمر مجرد أحاديث أو قضايا تستعرض في الشعر لأجل الاستعراض فقط، في الوقت الذي لا يستطيع الرجل أن يفوقها إبداعاً في التعبير عن الأمومة والمعاناة والتجدد والتطور وكشف الزيف والخداع والرياء والنفاق وغير ذلك.

-الشاعر عبد النبي التلاوي.. والبوح خروج عن الجلد.

لقد عاشت المرأة العربية منذ مئات السنين على هامش المجتمع، وهذا يعني بالضرورة أنها عاشت على هامش الإبداع والأدب، واكتفت بأن تكون ملهمة للرجل "الشاعر" فنحن نحفظ ونقرأ شعر العذريين وغيرهم، لكننا لم نسمع قصيدة واحدة لليلى صاحبة قيس أو عزة حبيبة كُثير أو بثينة، بينما دخل الرجل الإبداع بصورة عامة والشعر بصورة خاصة منذ العصر الجاهلي لذا فإن الشاعر العربي يستند على تاريخ ذكوري طويل وعريق، بينما لا نجد عدد الشاعرات يتجاوز أصابع اليد الواحدة كالخنساء، وقد ظل المجتمع العربي لفترة قريبة يستنكر على المرأة بوحها الأدبي بشكل عام والشعر بشكل خاص وينظر إلى المرأة التي تكتب قصيدة على أنها امرأة خارجة على القانون.

-لقد استطاعت المرأة الأديبة والمثقفة التي تتمتع بمواهب أدبية أصيلة منذ الخمسينات، أن تهرب إلى الأدب القصصي والروائي كما فعلت كوليت خوري وتبعتها أجيال من القاصات والروائيات وظل شعر المرأة قاصراً حتى جيل الستينات وما بعده حيث برزت أعداد نسائية في فضاء الشعر العربي كفدوى طوقات ونازك الملائكة.. الخ فمن هنا ونظراً لتطور المجتمع وتغير نظرته إلى علاقتها بالرجل واستطاعتها أن تجعل من الرجل ملهماً تناجيه وتحاوره شعرياً، بدأت تخرج من جلدها وتبوح بخصوصياتها شعرياً ولأنها لم تكن تتكئ على تاريخ شعري طويل فقد ظل إبداعها الشعري- نثرات متفرقة تعبر عن طموح مشروع إلى المساواة قد يقتصر عنه الشعر- حالياً ولكننا لا نستطيع أن نجزم بذلك في المستقبل.

مساحة للنقاش:

في نهاية سياحتي في رؤى بعض هؤلاء الشعراء والنقاد والدراسين- الذكور- أتوقف عند بعض منتزهاتهم وأبراجهم وقلاعهم، فلا بد أن أجد في بعض منتزهاتهم ألواناً متشابهة ومتشابكة تغوص في الفوضى وفي أبراجهم ميلا..؟ ونوافذ توشك أن تنهار.

وفي قلاعهم مناعة وهمية، لأن بواباتها مكشوفة وسراديبها مفتوحة، فليس معقولاً أن يكون كم الإنتاج الإبداعي الذكوري هو المعيار بالمقارنة مع كم النتاج الإبداعي الأنثوي. مغفلين أن التاريخ "ذكر" وأن كل فصل من فصوله خال من أية لمحة أنثوية ويبدو أن التاريخ لا يزال ذكراً في بعض ملامحه حتى يومنا هذا، فمن متحدث عن الضلع القاصر معتمداً على أسطورة شائعة عن ضلع آدم، الذي غدا حواء

على الرغم من وجود أسطورة أقدم حوّرها الذكور المستبدون ومضمونها أن الله تناول حفنة من الصلصال فنفخ فيها الروح.. فكانت المرأة ومن ضلعها كان الرجل.

.. ومن أدراه أن الإعلام المتوفر يومها لم يعتم تعتيماً كاملاً على مواهب أنثوية أبدعت في ظل القهر والاستبداد الذكوريين؟؟ فهذا يعيدني إلى مفهوم الموهبة الإنسانية.

-وإذا كان بعض الدارسين أو المتطفلين على الدراسة الأدبية يبالغون في تقديمهم الشعر الأنثوي..

فهم يبالغون أكثر في تقديمهم شعرا ذكورياً رديئاً، والساحة الشعرية حافلة بما أقصد. ومن متحدث عن موضوعات الشعر الأنثوي التي لا تبتعد عن موضوعات الشعر الذكوري، بل تكاد تكون صورة طبق الأصل عنها، ولأنه لم يتابع ما أبدعته المرأة شعرياً في العقدين الأخريين والتي كانت فيه مهتمة بموضوعات المرأة لا موضوعات الرجل.. وإذا كان الشعراء قد عبروا عن كبتهم وحرمانهم بالإفراط في الوصف المادي الحسي لمحاسن المرأة فإن ما يشغل الشاعرات ليس محاسن الرجل الجسدية على أية حال لتصفها.. فهي تهتم بالمشاعر الإنسانية لا بعرض منكبي الرجل.

وفي زمن يتوقع الدارسون فيه ولادة مرحلة الأحادية السائلة، التي يعبر فيها بالإبداع عن إنسان لا جنس له يؤكد شاعرنا (الذكر) أن الزمن الآخر الذي لم تعرف ملامحه بعد قد يتيح للمرأة حرية التعبير..؟؟

وإذا كان الذكور يصغون إلى الشاعرة في احتفالاتهم الجائعة من (كوى الجسد العالية) فالذنب ذنب الوافدين إلى هذه الاحتفالات.. ليس ذنب المرأة الشاعرة، ولماذا نسلط ضوءاً فرويدياً على المرأة فنحكم عليها بالعقم الروحي الذي تجد الخلاص منه في الإخصاب البيولوجي.. وكأن ظاهرة العقم الروحي خاصة بالإناث..؟!! فكثير من الذكور تخلّوا عن التعبير عن عقمهم الروحي عندما أخصبوا بيولوجيا.. فالإخصاب إخصاب ثقافي يستمر في عطاءاته الإبداعية حتى بعد تحقيق الإخصاب البيولوجي.. وقبل ذلك وبعده من المسؤول عن عقم المرأة الروحي أيها الشاعر؟؟!

وأما ذاك الذي يتحدث عن شعراء كبار، ويرى أنه ليس هناك ما يمنع من ظهور شاعرات لسن كبارا، بالضرورة فإنني أحب أن أذكره أن الكبير شعرياً هو الشعر نفسه، والمرأة الشاعرة لا تسعى لأن تكون كبيرة بقدر ما تسعى لأن تكون شاعرة.

وإذا كانت المرأة الشاعرة زهرة، فإن الزهرة قادرة على الكتابة عن نفسها من خلال إحساسها بلونها المتفرد وعطرها المتميز أكثر من تعبير من يشم هذه الرائحة ويسرق هذا اللون بعينه.

وليس صحيحاً كما ذكر أحد الدارسين أن التعبير الشعري واحد سواء أأبدعه رجل أم أبدعته امرأة.. لأن للتعبير الأنثوي خصائص، أصبحت معروفة ولعل أهمها التمركز حول الذات المرسلة دائماً إذا أخذنا الوظيفة التعبيرية التي قال بها رومان جاكبسون.

ومن عجب أن الشاعر الذي ختم به استطلاعنا يؤكد على هامشية المرأة في الحياة القديمة، مما جر هامشيتها في الإبداع دون أن يشير إلى المهمش وبالتأكيد هو (الذكر).. ويتساءل أين أشعار ليلى العامرية من أشعار قيس بن الملوح وكأنه يفترض مسبقاً أن ليلى يجب أن تكون شاعرة..؟!! ولنفرض أنها كانت كذلك فهل يروي التاريخ الذكوري أشعارها (بالضرورة).. ولماذا أغفل شاعرنا ليلى الأخيلية صاحبة توبة بن الحمير.. وولادة صاحبة ابن زيدون وأما وضعه الخنساء ممثلة للشاعرات اللواتي لا يتجاوزن أصابع اليد.. برأيه فإنه يثير تساؤلاً هاماً لدينا عن مدى أنثوية شعرها أي (الخنساء) الذي لم يكن أكثر من تمجيد لذكرى الذكور (معاوية وصخر) بينما لم تعبر عن شخصيتها الأنثوية فكانت مجرد مستعيرة للغة خلقت للذكور.

ولا أدري كيف وصف نتاج كوليت خوري وغيرها من الكاتبات (القصصي والروائي) بأنه هروب من الشعر وأريد أن أسأل شاعرنا: هل بوح المرأة بخصوصياتها تعني خروجها من جلدها..؟!! أليس الأجدى أن نقول إنها لبست جلداً جديداً غير الجلد القاتم السميك الذي فرضه عليها المجتمع الذكوري؟

ولم يخف علي أن لا وعي بعضهم جعله يصر على عبارة مجرد محاولات مترادفة مع كلمة إبداع شعري وكأن إبداعهن.. مجرد محاولات..؟!؟

وأن بعضهم الآخر حاول الابتعاد عن الإجابة المطلوبة عن أدب الزمن الحاضر باتجاه الخلف.. باتجاه الأسطورة التي تفسر ما كان ولا تلقي إلا ظلالاً قليلة على ما هو كائن- إذا استثنينا أولئك الذين تهربوا من الإجابة نهائياً (بأسلوب لبق.. وغير لبق أحياناً) مع قناعتي بأن وجود الظاهرة يفرض مشروعية معالجتها!!

حوارات ونقاش: لينا الحوراني

متابعات ... متابعات... متابعات

قصص

نطالع على صفحات العدد /349/ لشهر أيام من عام ألفين لميلاد السيد المسيح من مجلة الموقف الأدبي ثماني قصص قصيرةٍ لكتّابٍ من مصر والعراق والجزائر وسورية، والملفت للنظر في هذه القصص العربيـة أن ثلاثاً منها لكاتباتٍ شاباتٍ من سورية (همّهن) العام يكاد يكون واحداً، ويعزف على قيثارة الشجن الاجتماعي الذي يعبر عن معاناة (الأنثى) وتطلعاتها إلى اختراق الشرط الاجتماعي الذي كرسته الأعوام الطويلة، وجعلت منه (تابو) تحرسه الذكورة الموجودة في كل زمان ومكان وقد أعلنت عن نفسها وصيةً عليه بموجب صكوكٍ موروثة.

وتكاد القصص الخمس الأخرى التي كتبها رجال من أربعة أقطارٍ عربية، تقترب من الهمّ الاجتماعي، وتلامس المشاعر العاطفية التي ألحت عليه الكاتبات الثلاث، ففي كل قصةً رجلٌ وامرأة، أو بالمعنى الأصح. ذكر وأنثى. نجد هذا في القصة المصرية (التصادم) لمصطفى نصر، كما نجده في القصة السورية (طوق للحمامات) لأيمن الحسن، حتى إن هذه الأخيرة تغرق في الإيغال نحو أعماق المرأة، أكثر من إيغال القصص النسوية.

وباستثناء قصتي (كتاب الأسرار) لناظم مهنا التي اتجهت نحو الروح، و (حدّ الحدّ) للسعيد بوطاجين، التي وقفت على أساليب القمع السلطوي، فإن باقي القصص قد تشرّبت بالهّم الاجتماعي، الذي يغلب عليه سفح المشاعر ونجوى الذات وطغيان المسحة الحزينة المتشحة بالسواد، وعذابات النفس الإنسانية، حتى إن القارئ، ليخرج بعد قراءتها بإحباطٍ يصعب معه التفاؤل، ويتضاءل الأمل في مستقبلٍ أفضل قريب.

1-كتـاب الأسـرار. قصــة: نـاظم مهنـا.

(سورية)

تثير هذه القصة مجموعةً من التساؤلات الهامة بالنسبة للمثقف العربي. منها:

-ما جدوى القراءة في زمن العولمة والتقنية المتطورة؟

-ما الكتب المفيدة للقارئ في عصر السلعة؟

-ما جدوى الفلسفة؟

-هل نكرس قراءاتنا كلها للتراث؟

-أين موقع العلوم الحديثة في قراءاتنا؟

-هل تموت رغبة القراءة في نفس الإنسان العربي، وينصرف عن الكتاب؟

-هل ننصرف عن العلوم الدهرية- كما ينعتها القاضي في القصة- إلى عالم التصوف والروح؟

هذه الأسئلة وكثير غيرها، لابدّ أن يطرح المرء على نفسه مثلها وهو يجد أن الحلاق والحذاء يعشقان القراءة إلى درجة الهوس، ثم ينضمّ إليهما في جلساتهما (الثقافية) الرجل الجدلي الذي عاد من الغرب خائباً من دون التمكن من الحصول على شهادة جامعيةٍ. وتدور الأحاديث حول كتب التفسير والأنساب والنحو والمسائل الخلافية، والمنطق، ويتعرضون لأرسطو وفيثاغورس وسبنيوزا والطبري، وابن عساكر

وابن عبد ربه، وابن إياس...

فإذا كان هؤلاء الثلاثة، (الحلاق والحذاء والجدلي) هم رموز الثقافة، أو إذا كان هؤلاء دون غيرهم، هم الذين يهتمون بالكتب، في زمنٍ ينصرف فيه الآخرون من أرباب الفكر والثقافة عن القراءة، فإن ثمة خللاً في مسيرةِ الأمة، تعيد إلى الأذهان، ما كان عليه حال العرب في عصور الانحدار، أو الانحطاط، حين كان الجزار شاعراً، والحمامي مؤرخاً، والحداد يدبج سير أعلام التاريخ!.

ثم تنعطف القصة بالحدث انعطافةً حادةً، حين يقصد الحلاق شيخاً في قريةٍ بعيدةٍ، سمع الكثير عن علمه الغزير. يذهب إليه محملاً بالكتب والهدايا، ويتحمل في سبيل الوصول إليه المشاق القاسية "قطع عدة قرى دون أن يتوقف، ولم يكن يكلم أحداً. فقط توقف بجانب غدير ماء، وشرب ماء زلالاً، وحمد الله على نعمه الكثيرة التي تنتشر في كل بقاع الأرض".

ولدى مثول الحلاق بين يدي العالم الجليل، يستغرب أن يشاهد الشيخ على غير ما توقّع، فقد كان وجهه أبيض ضارباً إلى الحمرة، يوحي بأنه رجل ملذات أكثر مما هو رجل معرفة.

إن الشيخ -الذي يريد القاص أن يقول عنه "إن وجهه يطفح بالنور، ويتوهّجُ بالبشر"- هو رمز لأولئك الناس المنقطعين عن العالم للعلم والمعرفة والعبادة، وقد لمح الحلاق فيه هذه الملامح، فشدّد على "أخوّة العارفين" وتحدث عن "المحبة" و "رضا النفس" واستشهد بالمتصوفة الكبار كـ "ابن عربي" الشيخ الأكبر، و"ابن الأدهم".

ولعل المفارقة الطريفة في أن هذا العالم الجليل أنه أخذ الهدايا من الحلاق وردّ الكتب لأنه "لا يؤمن إلاّ بكتابٍ واحدٍ محفوظٍ في القلب، وهذا الكتاب.. كتاب الأسرار، يغني عن كل علم، ويكفي أن تصل إلى معرفة مقاصده، حتى ترمي بكل العلوم الدهرية".

إن القصة -كما قلنا في البداية- تثير كثيراً من الأسئلة، وربما كان مجموع هذه الأسئلة فيه إدانة للمفكر والمثقف العربيين اللذين ينصرفان عن القراءة، فيعتريهما القلق والاضطراب ويفتقدان السكينة والطمأنينة التي لفّت "الحلاق -دون غيره- عندما خرج من (حضرة) الشيخ الجليل.

2-طوق للحمامات. قصة: أيمن الحسن

"سورية".

عنوان القصة، ذو دلالةٍ نوعيةٍ متميزةٍ، فالحمامات رمزٌ للأنثى الشرقية، والطوق رمزٌ للقيود الاجتماعية التي تكبّل الأنثى، والشخصية الرئيسة في القصة (عائشة) هي الحمامة التي يطوّقها القيد، تظل قريبةً من النفس، وتحظى بتعاطف القارئ معها. بل إن القارئ بداخله شيءٌ من الألم بسبب الواقع، والمصير الذي آلت إليه، إذ أثقلت كاهلها أكداسٌ من العادات التي تُنصّب (الذكورةُ) نفسها قيّماً أميناً عليها.

إن عائشة تتبادل الحب البريء مع معلم المدرسة. تعيش قصّة حبّ رومانسيةً، تغبطها عليها رفيقاتُها، لكنها ما تلبث أن تستيقظ من حلمها على الواقع آخر السنة الدرسية، حين يرحل المعلم الغريب، وتفاجأ بأن أهلها قد وأدوا أحلامها وقصة حبها حين قرروا مبادلتها (مقايضة) مع زوجةٍ لأخيها. وتزفّ وسط (طقوس) مرسومة، تبدو عائشة خلالها أنثى مسلوبة الإرادة، تُعقد من أجلها الصفقة الاجتماعية، ويُدفع بها لتكون زوجَ رجلٍ آخر مغايرٍ تماماً لذلك الإنسان الذي أحبته وعاشت معه أحلاماً ملونةً، ورسمت لنفسها برفقته مستقبلاً غدا الآن ظلاماً.

تبدو عائشة في القصة ضحيةً، وأنموذجاً للأنثى التي تموت أحلامها وآمالها بمعرفة أهلها، على الرغم من أنها تتمرد قليلاً على الشرط الاجتماعي، وتخترق المألوف من العادات والتقاليد، لكن تمردها، كان أشبه بوهج عود ثقابٍ، يتوهج قبل انطفائه، وعلى الرغم من ضعف مقاومتها، فقد حاولت أن تُسقط ثورتها وتمردها على الأشياء الجميلة من حولها، فتضفي على (الدمية) بجانبها، صفة (الأنسنة) وتناجيها وتحادثها، كما أنها تعلن (الحمامات) المسجونات في القفص: "في جسارةٍ وإباء: أما أنا فلست مثلكن.. لأن القوة تنبع من الداخل أيتها المستسلمات".

وتظل هذه الثورة أسيرة النفس الضعيفة المحبطة، تموت شيئاً فشيئاً، بعد موت الرغبات والأحلام، بعيداً عن الحب الحقيقي، وكأن أشياء أخرى كثيرة غابت من الروح والجسد، وقد أدركت ذلك جيداً أن الزواج "ليس مجرد عقد إدخالٍ وإخراج، قد تدخل إصبعك في عنق زجاجة، لكنها لا تحبل. أو تنفث ماءك الخصب في أنبوب اختبارٍ فلا ينمو جنيناً.." الحب، والزواج تبادلٌ في الرغبات والمشاعر والعواطف.

إن موت الحلم يتبعه موتُ الرغبة في النفس وهذا (الموات) البارد انتقل إلى الزوج –الذكر– "منذ ذلك اليوم عندما عرّاها (عبد الجبار) عنوةً من ثياب العرس تعرّت من الخصوبة أيضاً، أمست جسداً يرمقه باستسلام، فصار كلما عرّاها يعتريه الجدب هو الآخر".

لقد وُفقت القصة في اختيار الأسماء (عائشة) رمز الأنوثة البريئة العذبة بمالها من قداسةٍ في الموروث الديني، و(عبد الجبار) رمز التسلّط والتحكّم والجبروت. إضافة إلى أن القصة بلغتها الجميلة، وبصورها الشاعرية الرائعة، تُعيد إلى الأذهان موضوعات اجتماعية مماثلة عالجتها الرواية والقصة السورية منذ الخمسينيات، ويبدو أن الماء سيبقى ماء على الرغم من كل شيء، وأن ما انتهت إليه القصة. قدرٌ لا مفرّ منه، وعلى الرغم من انقضاء أكثر من نصف قرن على الاستقلال وانتشار التعليم والمؤسسات النسوية، والنوعية الإعلامية، فإن الأمر سيبقى كما هو، وأن بنات الجيل –في جانب عريض من المجتمع العربي، سيعانين من الضياع، وسيطرة العادات والتقاليد، وكأن شيئاً لم يتطور، أو يتغير، وليس في الرؤية القصصية ما ينبئ بالتطور وإخراج (الأنثى) من وصاية (الذكر) وأن الأحلام والرغبات رهنُ العرف الاجتماعي الذي يخالف أبسط حقوق الإنسان في أخذ رأي (الفتاة) فيمن سيكون شريك حياتها. الأمر الذي أباحته الشريعة السماوية السمحة.

3–مرايـــا. قصـــة ابتســـام شـــاكوش.

(سورية).

"ابتسام شاكوش" كاتبةٌ شابةٌ استطاعت أن تفرض نفسها على الساحة القصصية السورية بجديتها واتزانها الفكري، والحديث عن فنها القصصي يخالف ما تعورف عليه من أحاديث عن كتابات غيرها، ممن سبقنها من الكاتبات السوريات، وهذا الاختلاف يعود إلى البيئة الاجتماعية المحافظة، والتربية الخلقية الصحية التي أخذت بها الكاتبة نفسها، والتزمت بها في كتاباتها، في حين انبثقت معظم كاتبات القصة في سورية من وسطٍ اجتماعي برجوازي، أو ما فوق برجوازي (كوليت خوري– غادة السمان– جورجيت حنوش– وداد سكاكيني– أميرة الحسني– أمل جراح– قمر كيلاني– سلمى الحفار الكزبري– ليلى اليافي..) وغيرهن من الكاتبات اللواتي عَمَدْنَ في قصصهن إلى التمرد على الموروث، والواقعي، وحاولن اختراق (التابو) بمحرماته الثلاثة، ومحاولة تحرير الإنسان، والمرأة بصورة خاصة –من كل قيدٍ فكري أو اجتماعي، لكي يصبح التمرد، والتحرر منطلقاً للرؤية العصرية، وحلاً لأزمة الفراغ وقتل الملل، ومن ثم التعبير عن الرأي والانطلاق في دروب العمر بغير وصاية (ذكورة).

إن ابتسام شاكوش التي خالفت المألوف في سيرة كاتباتنا المبدعات، تشعرك وأنت تقرأ قصصها بأنها إنسانة طبيعية جداً ومنطقية جداً لأن الخلق والسلوك القويم هما قوام مادتها القصصية –ثم الرواية أخيراً– فلا هوس نسوي عندها، ولا لمسات أنثوية مثيرة كما عند كوليت خوري وغادة السمان ثم د.هيفاء بيطار مؤخراً.. وسواهن ممن لايجدن أي غضاضة في التعرّض للنقاط الحساسة في جسد المرأة، وأوضاعها المثيرة مع الرجل أو انفتاحهن على مايمكن أن نسميه (أدب الفراش).

إن شخصياتها مستقاة من الواقع الاجتماعي الحي –لا المتخيل– تصورها بعدسة كاتبةٍ تزن كل شيءٍ بالعقل، الذي لا تغيب عنه العاطفة، التي تزينه بأهداب الحلم والحب، وتظلله بالفضيلة.

في قصة (مرايا) نستعيد بذاكرتنا خصوصية الكتابة الأنثوية، وما يمكن أن يعوق إنتاج أدبٍ نسوي متطورٍ، من قناعات اجتماعية وسيكولوجية، ومن أن كلمة (كاتبة) تدفع إلى الذهن عدة دلالاتٍ من العاطفة والهواية، إضافة إلى الصورة الأنثوية التي يمكن أن يستدعيها خيال القارئ (الذكر) ثم التساؤل الذي ما يفتأ يطرحه النقاد العرب ومؤداه "هل تستطيع المرأة التعبير عن عواطفها بالقدر النسبي نفسه، من الوضوح والحرية، الذي يستطيعه الرجل، من دون أن تنالها مشارط الاجتماعيين والنفسيين، والمولعين بتحليل الرموز والأقنعة؟!".

ولعل الإجابة يمكن استخلاصها من قصص ابتسام شاكوش، وروايتها الجديدة، وتتمثل في كسوتها الزي (الخلقي) الذي تحاول الكاتبة أن تزيّن به أبعاد شخصياتها القصصية النسوية، من غير ابتذالٍ أو انجراف وراء المغريات، أو تهافتٍ لاختراق الشرطين الخلقي والديني.

إن (ليلى) في قصة مرايا. أنموذج من نماذج نسوية متعدّدة تقتنصه من وسط الشريحة المثقفة، فهي رسامة تقيم معارضها الفنية في أكثر من مدينة، ولكنها على الرغم من شفافيتها وخصب أحلامها، فإنها تقع فريسة اندفاعها وتقلّب عواطفها تبعاً للموقف الذي تمرّ به، ففي دمشق التي تأتي إليها من اللاذقية، لإقامة معرضٍ فيها، تُعجب بغياث، صديق صديقتها، الذي تعرفت عليه للتو، وأخذت عيناها تغمرانه بنظراتٍ تفيض بالامتنان، الذي ما لبث أن تحوّل إلى إعجاب. فتخرج معه، مندفعةً بأحاسيسها،

مستسلمةً لرقته وفهمه العميق، وللرصانة التي ما تخلى عنها قيد شعره.

وهنا يمكن للقارئ أن يلاحظ أن شخصية غياث ليست كباقي الشخصيات السريعة التأثر بعواطف الأنثى التي تستسلم إليه متوددة راغبةً فيه، وإنما هي شخصيةٌ جادّةٌ متزنة رصينة، مع تميّز بالرقة والفهم، وهي نقيضٌ لشخصية ليلى التي تبدو متهورةً متقلّبةً لا تتم عن تقديرٍ منطقي للأمور، وأحسب أن الكاتبة تدين -بصورة غير مباشرة- هذا النوع من السلوك الأنثوي. الذي شجعته كاتبات عربيات كُثُر في سورية وغيرها.

إن ليلى، أنموذج حي من الشريحة الاجتماعية المثقفة التي يعتريها الغرور حين تصعد أول درجةٍ من سلم الشهرة، وتسخر من ملاحظة أمها عن الزواج، وتظهر بمزاجها المتقلّب فتتغير عاطفتها سريعاً، وتنصرف بخيالها عن غياث حين أسكرتها نظرات الاستحسان - في المعرض- وعبارات الإطراء التي لاحقتها أمام اللوحات الفنية. لقد زَين لها خيالها أنها ستجد غيره من الشباب الأنيق المهذب، ولكنها ما إن تجده يودّعها وينصرف لشأنه، وترى كل شيء قد انتهى،، تستيقظ من كبوتها لتجتر ذكراه، ولتحاول بعد عودتها إلى اللاذقية الاتصال به هاتفياً، بغير جدوى.

لقد حشدت الكاتبة في القصة مجموعةً من الأحداث الثانوية لتعمل على إيضاح معالم الشخصية الرئيسة ونوازعها النفسية، ولكن ذلك الحشد لم يكن دائماً في صالح القصة، كخاتمة حدث معرض ليلى الأول -على سبيل المثال- والذي لم يعمل على تنوير الحدث العام، أو الفكرة كثيراً، وكان بالإمكان زيادة التركيز على أحاسيس ليلى ومشاعر ليلى بوجودها كأنثى شابة مثقفة -وتبرير أو تسويغ تقلّب مزاجها- وتعكس هذا الوجود داخل التجربة الفنية، فتقف على تمزّق الأنثى الحقيقي، وتوتّر الفنان بكل أبعاده الشعرية، ومع ذلك فإن (القاصة) لم تنس هذا الملمح الفني، فاستغلّت جانباً منه في لوحة الحصان ثم استغلّت جانباً آخر مهماً في تنوير حالة ليلى حين ضمها المصعد مع غياث حيث تألقت الكاتبة في إضاءة النوازع الداخلية لشخصية القصة الأولى فجعلتها تدخل حجرة المصعد قبل غياث، فتخالها واسعةً جداً لكثرة الخيالات المتكونة على مراياها المتقابلة. رأت فيها عشرات الـ (غياث) يصطفون في طابور [كذا] طويل، مهذبين، لا يزحم أحدهم الآخر، والكل [كذا] جاء لمرافقتها، ورفعها إلى سدّة المجد "لن تجدي رجلاً واحداً يقتنيك" ليس رجلاً واحداً. رتل من الرجال. بل أرتال من الـ (الغياث) يصطفون أمامها وحولها كل ينتظر دوره ليقف بين يديها، ويعرض عليها أن (تقتنيه) هي وحدها العروس، هي وحدها الملكة، وطار المصعد فانخطف قلبها، شعرت بشيءٍ من الرعب اللذيذ. فهاهم كلهم يطيرون بها. و..".

أما موقع هذه القصة من قصص الكاتبة، فقد لا يكون الأفضل لأن في مجموعتيها القصصيتين، وروايتها ماهو أفضل منها. إلاّ أنه يمكن التأكيد على أن ابتسام شاكوش تمثل رعيلاً جديداً من الكتابة النسوية السورية الذي يتميز بجديته ورصانته وارتكازه على قواعد خلقية، ومعايير فنية، مميزة المعالم، إضافة إلى امتلاكها حساً مرهفاً يجيد اقتناص الحادثة وتجميع جزئياتها، لتصوغها في شكلٍ فني متناسق.

4-حـدّ الحـدّ. قصـة السـعيد بوطـاجين (الجزائر).

تُعدّ هذه القصة من القصص العربية النادرة أسلوباً وفكراً. لتناولها قضية معاناة المثقفين العرب، وصراعهم مع السلطات الوطنية، وهي بذلك تقترب كثيراً من الأجواء النفسية التي جسّدها عبد الرحمن منيف في رواية (شرق المتوسط) وأخواتها، وفتح بها آفاقاً بكراً للكتّاب العرب كي يخوضوا غمارها، ويركزوا الاهتمام على أدب السجون والمنافي والاضطهاد.

هذه الالتفافة التي (كرستها) القصة لتسليط الضوء على الطغيان الذي يكتوي المثقفون بلسع سياطه، تأتي بعد محاولات عديدة متفائلة كان الروائيون وكتّاب القصة العرب، يأملون في تحقيقها. ففي فترة اضطرام المدّ القومي في الخمسينيات وما بعد، حين كان طلاب الجامعات كلهم سياسيون يشاركون في المظاهرات ضد المستعمر، وضد طغيان السلطات الوطنية، شرع الكتاب أقلامهم للتعبير عن الثورة، ومحاولة تغيير أنظمة الرجعية الفاسدة، ولكنهم بعد نكسة حزيران عام 1967 وجدوا أن ثورتهم الثقافية لم تتمخض عن شيءٍ ملموس، لأنهم ببساطة لم يتوصلوا إلى ابتداع قيمٍ جديدةٍ واضحةٍ، فتمخضت الرؤية الثورية القصصية عن خيبة آمالٍ عريضة على جميع المستويات، وساد جو عام من الحزن والإخفاق والتراجع، وهم يرون بأعينهم الوطن الكبير يتجزأ، وتخسر الأمة وحدة مصر وسورية بالانفصال، فتسود حياة أبطال الروايات والقصص سلسلةٌ من الخيبات والمآسي، تجعلهم ينتقلون إلى موقع آخر عن سبقٍ وإصرار، ليعملوا على تعرية الأنظمة الحاكمة التي تسرب إلى أجهزتها الفساد الإداري، وسلّطت سيوفها على رقاب المتنورين من أبنائها، في الوقت الذي كان العدو الصهيوني يقتطع جزءاً من الأرض العربية بعد جزء، ويغدو الإنسان مقموعاً، مسلوب الحرية والكرامة.

بطل القصة -هذه- شخصية مثقفة، يعاني من طغيان القهر الرسمي، وقد وعى أزمته التي هي أزمة الإنسان المثقف المعاصر في

القرن العشرين، الذي يُضطهد بسبب أفكاره، فيحكم عليه بالجوع والقلق والخوف والخنوع إن لم يكن بالسجن والقتل.

إن (محمد العبد الله) بطل القصة، مثقف ألمّ بالتراث وتزوّد بمعارف العصر وثقافاته، وكثيراً ما كان في سجنه يردد الشعر، لا ليتسلى به، وإنما ليرد به على السجان والمحقق /الضابط الذي يسأله -مثلاً- عن مكان الكنز. و(الكنز) رمز التنظيم، أو جماعة المثقفين المطلوبين للسلطة، لكن محمد العبد الله بإيمانه الراسخ، وبمبادئه الثابتة، يجيب عن الأسئلة بأسلوبٍ شاعري، يوحي للقارئ بأن ما عاناه، وما يعانيه الآن في سجنه من ضربٍ وإهانةٍ وذل جعله يستصغر كل مايمكن أن ينزل به من عقاب.

لقد ظهرت براعةُ القاص في الحوارات التي أتى فيها على المنولوج الداخلي، وتيار الوعي، واللاوعي، وترك لشخصيته العنان كي تعبّر عما في نفسها بكل حريةٍ وطلاقةٍ، ومن دون خوفٍ أو حساب لما يمكن أن يوقعه الضابط المسلّح بها. مع أنه قد همّ بقتل السجين، ولكنه تريث، ريثما يعرف منه مكان الكنز.

تحدث محمد العبد الله عن واقع السجن من خلال وجبة طعام السجين (اللوبياء) "واللوبياء أفضل من التعذيب بالكهرباء. انظر صدري كيف احترق. كأني قاتل نبي. ثم أنشد" الشعر..

وتحدث عن نوعية السجناء وأنهم: "كل المظلومين مثلي. فقراء الأرض جنسيتي" وبلدته بسبب الطغيان هي بلدة (بني عريان) وحين داهم الجنود منزله، وحوله دواوين الشعر تحت الشجرة، كانت

"سيارات العسس ودراجاتهم وكلابهم والمخبرون والمصورون وآلات التعذيب والقيامة".

وحين يلح الضابط على الاعتراف يجيب مسترسلاً:

"أنا في حقيقة الأمر أحب التدخين وأعبده أحياناً. الأطباء الحمقى يتناسون مصدر الداء الحقيقي، ويتحدثون عن ضرر التبغ. السياسة أكثر ضرراً من الطاعون والسرطان والإيدز وقرحة الدماغ. والأفكار والمدن والشياطين..".

وحين يسأله من جديدٍ عن (الكنز) يجيب: "لا فرق بين السياسة، وبين أن تأكل لحم أخيك حياً. التثاؤب أحسن. خاصة عندما يكون موزوناً، ومقفى، وقابلاً لأن يتحوّل إلى نشيد وطني يُعزف للملوك والوزراء الذين لايعرفون كوعهم من بوعهم، من أصلهم من فصلهم. من قملهم من قيئهم. أقول الحقيقة. كلما سمعتُ خطاباً امتلأت روحي بالبكاء. لهذا تراني مخدوشاً عن آخري من شدة الهمّ".

تزخر القصة بالإرهاصات، والإشارات، والتناصات، وتتجلى براعة القاص في تمكنه من فنه وقدرته الفائقة على التحرك في هذا الموضوع الحساس، الذي يتصدى له كتجربةٍ واقعية وفنيةٍ بكل ذكاء ومهارةٍ، وسيظهر إعجاب القارئ على أشدّه حين يقف في نهاية القصة على انتصار السجين السياسي المقموع وانهزام الضابط رمزِ الظلم، وتعاطف السجان مع السجين. إذ يسلّمه مفاتيح السجن، قائلاً: "إني ذاهب، أغلق متى شئت. وأفتح متى شئت" لكنه يقابل التعاطف بموقفٍ ينمّ عن ذوق المثقف المرهف الحساسية، والشاعر المبدع، وغَيْرية المواطن الشريف: "أنا صلّيتُ وردةً للوطن، ثم عشراً ونهراً. ثم لم أنم. كنت قلقاً جداً من فرط الحب والحياء. وإذ همّ السجان بالانصراف ناديته: خذ المفاتيح، وصلّ معي ندماً علّ الوطن يجيء من المنفى. صلّ ماشئت. ركعةً أو مطراً. أو أشجاراً".

5-اغتصاب. قصة: ملك عادل الدكاك.

(سورية)

قصةٌ أنثويةٌ ثانيةٌ معبأة بالهم النسوي الساحق. جعلت الكاتبة حدثها وفكرتها الرئيسة تسير عبر خطين بارزين، مزاوجةً بين الهمّ الوطني، والهمّ الذاتي الاجتماعي، ومازجةً بينهما مزجاً تأتي ألوانه قاتمةً حادّةً ليس لقتامتها حدّ.

ما إن انتهى الجمع من دفن أمها، حتى ابتدأ الرحيل من منطقة القصف المعادي، والجميع يسيرون مبتعدين عن الطرق المعبدة، والسيارات العسكرية، وحين تنقضّ الطائرات لتقذف مافي جوفها من قنابل النابالم. يلتصق الناس بعضهم ببعض، وهم يرتجفون من الرعب.

في هذا الجو المأساوي المخيف. والنازحون يلوذون بالفرار من الموت، ترى شخصية القصة الرئيسة أباها المحدودب الظهر كأنه يحمل أثقالاً فوق أثقاله. ثم تستدرك. لعلها تكون هي الحمل الثقيل الذي ينوء به. ألم يكن يقول: "همّ البنات إلى الممات"؟!.

هذه الشابة التي لايسحقها النزوح والاقتلاع فحسب، وإنما هناك السحق الآخر، وتتساءل عما إذا كان أبوها يكرهها حقاً، لأنها عصت أمره، ورفضت قبول ابن عمها، ولذلك عارض الأب ذهابها إلى المدرسة، واشتدت معارضته حين التحقت بدار المعلمات، ولعل ثقل وطأة

النزوح، وأثقال الواقع، وهموم الأب، جعل (الفتاة) تتمنى الموت.

إن مزج الكاتبة بين الاجتماعي الذاتي، والوطني الواقعي، ينّم عن مقدرةٍ جيدةٍ في امتلاك ناصية الفن القصصي، التي أعطت البطلة -الأنثى المسحوقة نوعاً من الواقعية الحادّة المغلفة بتشاؤم ضبابي مرعش -بأسلوبها السلس، وقد استطاعت شدّ القارئ إلى أحداث القصة الجزئية التي يشكّل مجموعها الحدث العام، وتدخله إلى أجوائها الذاتية المنتزعة من صميم الهمّ الوطني، حتى لتبدو القصة كأنها تعالج أزمة الأنثى على أنها تعادل أزمة الأمة في نزوح الأهل عن ديارهم.

لقد تمكنت الكاتبة أن تظهر قضية تقرير مصير الفتاة في صراعها المرير مع المنظومة الاجتماعية المتوارثة من خلال عملية النزوح الكبيرة. وكانت في أثناء عرضها الحدث، ترى أباها وابن عمها يقرأان فاتحة زواجها، فتضطرم في جوانحها مشاعر الغضب، والإحباط معاً، وتعبّر من خلال هذه المشاعر والأحاسيس عن إدانة الجميع من حولها. من الأب حتى شيخ العشيرة، بصورة يصعب معها التعبير عنها إلاّ من خلال عواطف الأنثى. وهذا يعيدنا إلى مصطلح "الأدب النسوي" ثانيةً، وأن النسوية التي سادت في الربع الأخير من القرن الماضي، والتي كثيراً ما تزعج الكاتبات -كمصطلح- هي تعبيّر عن كتابة الأنثى كجنسٍ بشري عن ذاتها وخصوصيتها وحقها في بلورة رؤيتها لذاتها وللعالم التي هي شريك فيه، عبر الإبداع، ومن ثم محاولة تمثيل الدور المرسوم، وإدانة أساليب التحكّم (الذكوية) التي ترسم لها دروب حياتها، وتصنع لها مستقبلها بغير وعي.

يقف القارئ في القصة على مدى اتساع المأساة التي تعيش المرأة فيها نتيجة طغيان السيادة الذكرية فهي التي تُقرأ فاتحتها من دون أن يُؤخذ رأيها، وتجد ابن عمها يرشقها بعد ذلك بنظراتٍ تنم عن الظفر بعد اليأس، تخترق بشبقها جسدها كنصالٍ مسمومة، بينما ترى جسدها المسبيّ ينطفئ فلا يبقى فيه سوى الروح تبتهل إلى بارئها: "يارب.. هذا جسدي منطفئ.. هذا طينك منطفئ ومباح للذئاب والكلاب!.".

وينتزع جسدها من ملاذه المضطرب، بين جموح النازحين، ويلبي شيخ العشيرة دعوة الأب وابن العم، ليتم الزواج على (سنة الله ورسوله) وتُغتصب (عزوبيته) الأنثوية. فتهذي –الفتاة/ المرأة –وتحس بالغثيان قبل أن يغلق الباب عليها معه، ليخرج بعد ذلك ابن العم "منتصراً. مزهواً بفحولته. تاركاً امرأةً بائسةً شدّت ساقيها إلى فخذيها إلى صدرها لجنينٍ فات موعد ولادته، وكان المذياع يصدح بالنشيد الوطني "الله أكبر فوق كيد المعتدي".

6-التصـــادم. قصـــة مصـــطفى نصـــر.

(مصر).

تعيد هذه القصة إلى ذهن القارئ العربي قصص الخمسينيات والستينيات، لتميّزها عن القصص الحديثة بحبكتها المحكمة، وعقدتها المدروسة، وحلّها المفتوح من خلال أسلوب السرد العفوي والعودة إلى لون الحياة الاجتماعية الواقعية، كما تحدث بين جنبات مجتمعنا العربي الذي اختلّت فيه الموازين والقيم.

تبدأ القصة بمنظرٍ في المستشفى يفتح بطلها عينيه، ليرى طبيباً يبتسم، ويطمئنه عن حاله، فيتذكر أنه كان يقود سيارته عائداً من بيت زوجته في الاسكندرية، وقد امتنعت الزوجة عن العودة معه إلى بيتها في القاهرة، وقد شدّ أهلها من أزرها، في رفض العودة إلى بيت الزوجية، لأنها تشعر بالملل فيه.

في المستشفى حين يتماثل للشفاء، يضع القدر بين يديه امرأةً تأتي مع زوجها المريض، فيميل إليها، وينظر إليها وهي جالسةٌ على الأرض أمام جسد زوجها، وقد انحسر ثوبها عن ساقها البيضاء، ثم بعد لأيٍ، يحادثها فتبتسم، وقد نازعتها نفسها لمجاراته في العاطفة، حين تذكرت أنها لم تحسّ بالجسد الممدّد أمامها كزوجٍ أبداً، فيتألق وجهها جمالاً، ومع أنها لم تتمادَ معه إلاّ أنها استسلمت نافرةً ليده التي أزاحت الغطاء عن رأسها، ثم داعبت رقبتها العارية وصدرها.

ويتمادى في علاقته بها، فيجلس إلى جانبها بين السريرين، يلتصق بجسدها، لكنها تدفعه عنها.. وفي الوقت الذي يُفارق فيه زوجها الحياة، يخبره الطبيب أنه يمكنهُ مغادرة المستشفى، فينظر إليها وهي تمشي بخطوات وئيدة، وتنظر إليه..

تقدّم القصة لوحةً اجتماعية، تعبّر عن التفكك الخلقي الذي يسود المجتمع بسبب سيادة العلاقات غير الصحية بين أبنائه، ولعل

الكاتب يدين سلوك المرأة الأولى التي لم تعدْ تقيم كبير اعتبارٍ للزوج. الأمر الذي دفعه للبحث عن متنفس للرغبة، والمتعة عن طريقٍ غير مشروع.

لكن الغريب في القصة أن تُحدّث البطل نفسه بمطارحة المرأة الحب، وهي على ماهي عليه أمام جسد زوجها المحتضر، وسعيه لممارسة الجنس إلى جانب زوجها وفي مكانٍ عام يمكن أن يفاجئهما فيه أناسٌ كثيرون.

لكن الطريف في القصة، إجادة الكاتب التقاط الحادثة، ولجوئه إلى التحليلات النفسية بصورة غير مباشرة، مما أضفى على القصة شيئاً من الجاذبية والتشويق، إضافة إلى أنها قصة مصرية جداً بواقعيتها، وإن كانت المجتمعات العربية الأخرى، لاتخلو جنباتُها من قصص أشدّ لذعاً، وأكثر انحلالاً.

7-هكذا أصبحت. قصة: سهام المصري (سورية).

أربع قصص قصيرة جداً، يبدعها قلم نسوي ثالثٌ في هذا العدد، تتميز بشفافية أنثوية في أسلوبها، بينما أفكارها تعود بالقارئ إلى حميمية الخصوصية الأنثوية، وتعبّر عن معاناة المرأة في المجتمع الذي تطغى عليه الذكورة.

في أقصوصة الجائزة الأولى، تفوز سهام بالجائزة الأولى للقصة التي ناصرت فيها امرأة القرن العشرين، لكنها لن تتمكن من إلقائها في حفل توزيع الجوائز، لأن أخاها الصغير لن يسمح لها بالخروج.

وفي أقصوصة: ثوبها. تحرق الفتاة جميع الثياب، ثم تتجه عارية إلى خزانتها العتيقة لترتدي ثوباً من صنع يدها، وفي ذلك تلميح إلى أنها ستكون صاحبة قرارها.

وفي أقصوصة: شعرها الكستنائي. يسأل الأصحابُ أحدهم، عن لون عيني حبيبته فيجيب بلون الأرض، وعندما يسألونه عن لون شعرها يجيب: "لا أدري" في الوقت الذي تتسع فيه ابتسامة الحبيبة فهي الوحيدة بين صاحباتها تتوشح بالحجاب.

وفي أقصوصة: خشبة المسرح. تهتم الأنثى بشعرها ولباسها ورياضتها، ثم تلتفت إلى المسرح فتجمع الفتيات تحت شجرة الصنوبر وتعلمهم التمثيل، وحين يجيدونه، تصبح.. -هي- المسرح وهم، أو (هن) المخرجون.

لن نتوقف هنا عن خصوصية العبارة الأنثوية، وهمّها النسوي، بعد أن أتينا على جانبٍ منها في القصتين السابقتين، وإنما يمكن أن ننوّه بتقنية القصص القصيرةِ جداً الأربع، والتي استطاعت الكاتبة فيها أن تقدم أفكارها بكل بساطةٍ وعفوية، مع أن كل قصة من القصص الأربع تحمل رمزها الأنثوي، الذي يعبر عن الرغبة في التصادم مع السائد العصري، وإزاحة الحيف الذي يلحقه الآخرون بالمرأة، بأسلوبٍ شفيف مرهف، يلفت النظر بمقدرة الكاتبة على امتلاك ناصية هذا اللون المستحدث من القصة القصيرة جداً، والذي أخذ يجد له مكاناً على الساحة الأدبية العربية، بسبب ثقل أعباء العصر المتسم بالسرعة والاختزال، والذي أُطلق عليه في الغرب (عصر الهمبرغر) وقالوا عنه في الشرق (عصر المعلبات) الثقافية، وسوى ذلك..

القصص لونٌ جديدٌ نجحت الكاتبة في تقديمه بأسلوبٍ بعيد عن السرد التقليدي، وصاغته بشكلٍ يخالف الموروث القصصي الحديث، فكانت كل قصةٍ (عبارةً) عن (لوحةٍ جميلةٍ) يرى فيها القارئ أخته أو ابنته أو..

8-سـهرة. قصة أنور عبد العزيز (العراق).

تثير هذه القصة القادمة من العراق الشقيق، بصورةٍ مباشرةٍ أو غير مباشرة، المعاناة التي يعاني منها الكتّاب أكثر من غيرهم، حين لايجدون ورقاً يُفرغون عليه مشاعرهم الشجية وعواطفهم الأسية الحزينة، ومع ذلك فإن القارئ المتتبع للدوريات الثقافية العربية في شرق الوطن العربي وغربه، أو الصحافة العربية المهاجرة في الغرب، لابدّ أن يأخذه العجب والدهشة وهو يرى حضور النص العربي العراقي بكثافة في الصحف والمجلات والكتب الصادرة هنا وهناك. إذ يندر أن تخلو دوريةٌ ثقافيةٌ من اسم كاتبٍ عراقي، وبصورةٍ خاصةٍ لأولئك

المحاصرين داخل حدود القطر العراقي الشقيق بالجوع والمرض والموت المجاني، وكأن الكلمة تحولت عند هؤلاء، ليس مجرد طريقة سيكولوجية يتنفسون عبر مساماتها فحسب، وإنما أيضاً غدت أسلوباً نضالياً وأداة مقاومةً، تقاوم جميع مظاهر العزلة الثقافية، فتثبت الكلمة بذلك أنها المادة المتفجرة الوحيدة والخطيرة التي لا تحتمل طويلاً حصاراً أو أغطية وتوصيات.. والشيء الطريف والإيجابي في هذا الزمن العربي الملوث، والمليء بالسلبيات أن لا تقيم الدوريات الثقافية، على امتداد الأرض العربية، من المحيط إلى الخليج، وزناً للحواجز السياسية والجغرافية فتفتح صدر صحافتها لكتّاب العراق، على مختلف أهوائهم وشتى مشاربهم، معبرةً بذلك عن وحدةٍ ثقافية عربية جسّدها الكتّاب والصحفيون والمثقفون بكل زخم ، وهي وحدة تصلح لأن تكون أنموذجاً لوحداتٍ سياسيةٍ واقتصاديةٍ وجغرافيةٍ وإنسانيةٍ..

تركّز القصة على شخصيةٍ طريفةٍ (نمطيةٍ) لرجلٍ طاعنٍ في السن يأتي كل يوم إلى (السهر) في المقهى بهدوءٍ، فينام، وعندما يصحو، ينسحب، وهذا ديدنه، وكأنه ينتظر انقضاء ماتبقى له من أيام العمر الرتيبة.

لكن هذه الشخصية قد تُخرج القصة عن (الفن القصصي) وتجعل منها (نصاً) أدبياً نظراً لسيطرة السرد عليها، وإطلالة السارد على حياة الشخصية الرئيسة فيها من بعد، والوقوف على كل حركةٍ ونأمةٍ من حركاته وسكناته، وهي بصورةٍ عامةٍ لوحةٌ قصصيةٌ ليس فيها حدثٌ محدّد، تعبّر عن الملل العام من حالة الحصار النفسي الذي يلاحق الشخصية، وأجواءها المحدّدة، التي تعيش فيها وتجعل القارئ منذ البداية، يدخل حالةً من الشعور الطاغي والغامض، المتشح بالكآبة، ولا يخرج منها إلاّ وقد تعبأ بالخوف الذي يسببه الإحساس بالفاجعة التي تمسك بتلابيب القارئ، ولا تتركه إلاّ بعد إشباعه من معاناتها الحادةّ..

محمد قرانيا

